

20 sobre 21

Literaturas costarricenses del nuevo siglo: ensayos

Edición

Albino Chacón
G.A. Chaves
Gustavo Solórzano-Alfaro



Albino Chacón

G.A. Chaves

Gustavo Solórzano-Alfaro

20 sobre 21

Literaturas costarricenses del nuevo siglo: ensayos

En memoria de

Alexánder Obando

(1958-2020)

Presentación

A pesar de la existencia de diversos apoyos institucionales, de un surgimiento notorio de la edición independiente y, con él, de un ensanchamiento de las líneas creativas de la literatura local, lxs autorxs costarricenses de los últimos 30 años han recibido escasa atención por parte de la crítica especializada; en la mayoría de los casos, solo es posible encontrar algunas reseñas sobre sus libros en la prensa y, sobre todo, en redes sociales. Aunque las décadas iniciales del siglo XXI ha presenciado la aparición de una buena cantidad de nuevxs autorxs, así como la consolidación de otrxs de mayor trayectoria, es poco lo que se ha estudiado sobre este periodo y su significado dentro de la escena literaria costarricense.

Como una forma de remediar ese silencio crítico, la Editorial Costa Rica se propuso aportar, en el marco de la celebración del Bicentenario de la Independencia, un volumen colectivo en torno a esta nueva escritura nacional y sus desafíos contemporáneos, con el fin de reflexionar sobre las diversas rutas estéticas e ideológicas asumidas por algunas de sus voces más recientes y mostrar así las perspectivas que se abren para nuestro imaginario literario.

Inicialmente, el proyecto arrancó con una lista de autorxs cuya obra había sido publicada mayormente durante las dos primeras décadas del siglo. A este criterio inicial se le añadió un necesario filtro que dio prioridad a escritorxs sobre lxs cuales no existía mucha crítica, tanto en el periodismo como en la academia. Evidentemente, se trata de un criterio difícil de estandarizar, pero el objetivo que se perseguía era generar lecturas que iniciaran una conversación sobre estxs autorxs o que sistematizaran las pocas que ya habían aparecido por uno u otro medio. Posteriormente, se asoció esta selección con una posible lista de críticxs a quienes se les encomendó la redacción de los textos. Para dicha tarea, se elaboró una serie de pautas de estilo para tratar de romper el modo académico de la crítica y propiciar lecturas con otras perspectivas que, a su vez, sirvieran para tomarle el pulso a la diversidad de la crítica literaria local.

El tiempo de producción de este volumen coincidió, desafortunadamente, con la pandemia global del covid-19, y el impacto mental y laboral de esta crisis

provocó dificultades de diversa índole para las personas involucradas en el proyecto, desde atrasos en la recepción y edición de textos hasta cancelaciones de participación. Debido a esto, no fue posible incluir textos críticos sobre autores que, con todo merecimiento, inicialmente estaban en la lista, como Carlos Fonseca, Daniel Quirós y Luis Yuré. Se trata de autores cuya obra resulta esencial para entender fenómenos contemporáneos tan diversos como la literatura de archivo (Fonseca), la novela negra (Quirós) y la nueva poesía urbana, popular y humorística (Yuré). Sirva esto como invitación para leer estos aportes imprescindibles del panorama actual, así como nuestra disculpa, a ellos y a sus lectorxs, por su ausencia en este volumen.

La secuencia final en la presentación de los ensayos fue establecida por simple orden alfabético de los apellidos de lxs autorxs comentadxs, con una única excepción: el ensayo final, el único que trata sobre dos autorxs (Jacob Shores-Argüello y carina gallegos) y con el cual quisimos cerrar el volumen para, de un modo simbólico, romper los límites territoriales y lingüísticos de lo que hasta ahora se ha pensado como literatura "costarricense" y abrir así una puerta a las nuevas escrituras que pueda contener el futuro.

De más está decir que este libro no pretende elaborar un canon completo de la literatura costarricense en lo que va del siglo. Busca, sí, revitalizar la conversación en torno a ella, agregando nuevas voces y retomando el hilo de otras que merecerían más atención.

Con el afán de presentar un contexto dentro del cual leer estos ensayos, hemos incluido una introducción, a fin de sumar otros nombres y criterios que sirvan para entender mejor el momento actual de nuestra literatura desde sus vínculos y rupturas con autorxs previxs y tradiciones, reconocidas en algunos casos, o no, o bien con su pasado y entorno inmediatos.

Quisiéramos dejar constancia de la génesis de este libro y de la participación de otras personas en el proceso de edición o en parte de este. Así, el agradecimiento para Alexánder Sánchez Mora, quien tuvo la idea original y en su momento la presentó como proyecto de investigación ante la Universidad de Costa Rica. De igual manera para Verónica Ríos, quien finalmente se concentró en la edición de otro volumen que también formará parte de las publicaciones de la Editorial Costa Rica dedicadas al bicentenario.

Deseamos expresar nuestra gratitud hacia quienes elaboraron los textos críticos

aquí presentes, muchas veces con una presión de tiempo significativa. Gracias a esas personas, la gran mayoría de autorxs consideradxs en la lista inicial pudo ser incluida y comentada para llevar a buen término este proyecto.

En ese momento entendí que sólo

se podía hablar de literatura

costarricense como ficción

Carlos Cortés

Introducción

La literatura costarricense es una invitada menor en el ámbito de la gran literatura latinoamericana. Los nombres de sus mayores exponentes resuenan escasamente fuera de las estrechas fronteras nacionales. Sus textos no despiertan el interés de los grandes consorcios editoriales en lengua española y pocos alcanzan a ser traducidos a otros idiomas. La literatura costarricense, en suma, sigue resultando mayormente aldeana y carente de atractivo para un paladar literario exigente. En estos demoledores juicios, que pintan un panorama catastrofista sobre el quehacer estético del país, resuenan las palabras de Ricardo Fernández Guardia: "Mi humilde opinión es que nuestro pueblo es sandio, sin gracia alguna, desprovisto de toda poesía y originalidad que puedan dar nacimiento siquiera a una pobre sensación artística".

A pesar de que fueron pronunciadas en 1894, al calor de la polémica sobre las posibilidades de existencia de una literatura costarricense, el impacto de estas palabras se ha cernido, en forma hasta cierto punto ominosa, sobre la clase letrada nacional. Por esos mismos años, Rubén Darío había lanzado un ambiguo halago según el cual por las venas literarias de Costa Rica no corría savia poética, pero, a cambio, esta era una tierra que sí alumbraba buenos ensayistas.

Esa especie de mancha de nacimiento devino en aparente profecía y maldición, y motivó comparaciones humillantes con las potencias literarias regionales –la lírica nicaragüense y la narrativa guatemalteca, por ejemplo– a la par de sesudos análisis sobre las posibles causas de tal atraso. Incluso, los éxitos internacionales de algunos escritores individuales como Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez, José León Sánchez, Eunice Odio, Yolanda Oreamuno o Luis Chaves han sido relativizados y atribuidos a motivos extraliterarios.

Se han esgrimido diversas razones para tornar digerible lo que luce como una contradicción de principio (¿acaso Costa Rica no presume los índices educativos más altos de la región desde época tan temprana como inicios del siglo XX?), desde la conspiración determinista de un ambiente aldeano hasta la rareza histórica de no compartir el destino latinoamericano de dictaduras y guerras civiles. La explicación más plausible, aunque no la más consoladora, remite a la

inexistencia de una añeja tradición, tanto indígena como colonial, que habría sido el necesario sustento para la consolidación de una literatura propia en la época republicana. Se dice que toda creación literaria surge en diálogo con la tradición de la que es parte. Si la tradición literaria costarricense nace apenas hacia la década de 1880, signada por la desconfianza en sus propias posibilidades de existencia, no parece viable ningún tipo de relación, ya sea de discipulado o de disidencia.

Con independencia de los motivos que hayan pesado en el rezago –real o potenciado por una sensación de inferioridad provinciana– de la literatura costarricense, lo cierto es que los efectos de tales prejuicios sí han sido muy tangibles. La literatura de este país es mal conocida y poco estudiada, tanto fuera de él como dentro de sus propias fronteras. Si bien es cierto que desde la década de 1980 se asiste a una explosión de publicaciones y líneas creativas, también es cierto que la caída en los tirajes editoriales y la brevedad (cuando no ausencia) de las discusiones en torno a las obras que se publican deja entrever un distanciamiento cada vez más profundo entre la literatura nacional y el público lector.

Vista desde las expectativas unificadoras de la crítica tradicional, esta situación se agrava en lo que concierne a la producción literaria costarricense más reciente. La cercanía temporal es, ya de por sí, una circunstancia que dificulta forjar una perspectiva mesurada sobre un conjunto que luce abigarrado y heterogéneo. Al pensar en el corpus de los últimos treinta años, la imagen que salta de inmediato es la de Frankenstein, ese pseudohumano hecho de retazos inconexos cuyo ensamblaje, de alguna manera, sonaba mejor en la teoría que en la práctica. De igual forma que sucede con la creación del doctor Frankenstein, en el panorama literario nacional poco importa si se trata de narrativa, de poesía, de ensayo o de dramaturgia: pensar en un recorrido panorámico es una propuesta atractiva, pero su ejecución parece un designio vano, incluso monstruoso.

Después de todo, ¿qué malabares serían necesarios para hacer coincidir los poemas de Klaus Steinmetz con los de Mauricio Molina, o los de Shirley Campbell Barr con los de María Montero? Las literaturas costarricenses contemporáneas están obligando a la crítica, entonces, a enfrentar su inherente diversidad con nuevos instrumentos y objetivos que superen el relato unificador de la crítica tradicional.

Aparte, en relación con la brecha entre las artes locales y su público, es claro que

la literatura no tiene el monopolio del menosprecio hacia la producción nacional, su dispersión y su heterogeneidad. Estos fenómenos son visibles también en otras artes como la música o el cine, y los factores culturales que explican estas actitudes probablemente son las mismas en todas las artes. Con todo, quienes han publicado en lo que va del siglo XXI han recibido un creciente reconocimiento institucional, y no es un secreto que, al menos desde la década de 1960, en Costa Rica es mil veces más fácil publicar y distribuir un libro que un disco o una película. Sin embargo, esta infraestructura editorial, apoyada institucionalmente por talleres, becas de estímulo a la creación literaria y premios, no ha logrado posicionarse con regularidad ni en el imaginario de las personas lectoras ni en la crítica especializada. A menudo, las pocas reseñas que se publican aparecen en prensa o, cada vez más frecuentemente, en redes sociales, donde caen en el silencio de las burbujas sociales y no logran repercusión mayor en el imaginario nacional.

Ante esta situación, el volumen 20 sobre 21. Literaturas costarricenses del nuevo siglo: ensayos pretende contribuir a remediar una carencia reincidente y enmendar un tanto el rumbo. Se trata de veinte ensayos críticos sobre veintiún autorxs del nuevo siglo. Hemos aprovechado como excusa las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de Centroamérica para tomarle el pulso a la creación literaria nacional. El propósito ha sido concentrar la atención lectora en las diversas rutas estéticas e ideológicas asumidas por algunas de las más influyentes voces de nuestra literatura reciente, propiciar un mayor conocimiento respecto a lxs autorxs y sus obras, estimular la lectura de literatura nacional por medio de un catálogo crítico y pensado en diálogo con la realidad nacional contemporánea y, finalmente, servir de estímulo a una crítica literaria cada vez más emancipada de estructuras teóricas heredadas y cada vez más consciente de su papel mediador en la interpretación y valoración de la escritura nacional.

Un elemento que se repite a lo largo de estos ensayos, y que es posible rastrear en otros artículos, ensayos y reseñas sobre los temas que aquí nos ocupan es la idea de que un texto determinado “aporta una nueva mirada”, que “por fin, algo se está rompiendo”. Llama la atención de qué modo se da por un hecho, primero, que existe un discurso hegemónico que se ha sostenido desde finales del siglo XIX y, segundo, de qué modo cada generación introduce una ruptura.

Caben entonces varias preguntas: si hay tantos y tan frecuentes ejemplos de discontinuidades, ¿cuál es la hegemonía? ¿Por qué nos repetimos a nosotros mismos, como comunidad, nuestra propia imposibilidad para cambiar o avanzar?

De entrada, pareciera que no hemos sabido apuntar con precisión a los problemas y a sus causas. Además, más allá de las evidentes dificultades para la circulación y el reconocimiento de las literaturas costarricenses fuera de nuestras fronteras, ¿hemos producido obras verdaderamente notables, vanguardistas? ¿Es posible separar la calidad de un texto de las condiciones históricas y materiales de su producción?

Este volumen busca entonces un encuentro entre la crítica y los textos que permita generar un principio de crisis, con el cual al menos sea posible pensar en superar los males endémicos de nuestra producción y las usuales justificaciones que meramente han tratado de mitigar el escaso brillo o el poco vuelo de las letras costarricenses. Sin duda es fundamental determinar cuáles son los problemas y sus causas. Si de tal análisis surgen soluciones para el medio editorial y su alcance o repercusión, enhorabuena. Pero, más allá de eso, urge repensar nuestros modelos, escarbar en los temas y formas, descubrir relaciones, intermitencias, fracturas y discontinuidades, la argamasa de aquello que resulte relevante para la comprensión de las literaturas que hemos producido a lo largo de toda la vida republicana, como herramienta para un sustento teórico y práctico de un quehacer por lo general modoso, complaciente o simplemente anquilosado.

Al intentar tomarle el pulso a la creación literaria reciente, este proyecto acabó también por tomarle el pulso a la crítica literaria que estamos produciendo desde distintas trincheras y con distintas fortunas. Si bien es cierto que el ánimo inicial fue promover una conversación sobre obras y autorxs, al final del día hemos creado también un muestrario de crítica literaria contemporánea, con sus propuestas e innovaciones, sus búsquedas y sus perezas, y con sus puntos ciegos (algunos tan atávicos como los que ella misma pretende observar en las creaciones literarias que desentraña). Cualquier discusión que pretenda entender las dificultades de crear en un lugar como Costa Rica en el año 2021 necesariamente debe tomar en cuenta las dificultades de pensar en ese mismo contexto.

Como síntesis parcial de estos dos ámbitos (el de la creación literaria y el de la crítica que la acompaña), este volumen se inserta en una discusión más amplia sobre lo que llamamos “nuestra contemporaneidad”. En efecto, desde la década de los años 80 es posible identificar nuevos espacios sociales y culturales que transformaron la vida cotidiana, en especial con la llegada y popularización de las nuevas tecnologías. A estas nuevas tecnologías les han seguido también

nuevos modos de consumo –y la lectura es definitivamente otro modo de consumo– que cambiaron radicalmente nuestra relación con la información, con el placer y con lxs otrxs.

Como era previsible, estas nuevas relaciones han terminado por afectar también los modos como hoy se produce literatura: como se escribe, como circulan los textos, como se consumen y, en fin, lo que esperamos de la literatura en sus maneras de imaginarnos y de construirnos, en esta eclosión de nuevos sujetos sociales que han surgido y que han roto –parece que definitivamente– con las centralidades falsamente homogéneas que habían sido dominantes durante todo el siglo XX. Es probable que la aceleración de nuevos estilos de vida genere que la literatura tenga hoy preferencia por las novelas más bien cortas, por los microrrelatos, o por el (re)surgimiento de libros de crónicas, necesitados como estamos también de una literatura que nos construya y nos refleje en nuestra cotidianidad o que refleje la nueva variedad humana, esa que hoy circula en nuestras ciudades pidiendo un espacio, una voz y un reconocimiento que hasta ahora no había tenido.

En los distintos géneros en los que escriben, lxs nuevxs autorxs reflejan, incluso de manera radical, ese rompimiento de límites entre, por ejemplo, alta y baja cultura, entre lo normativo literario y lo no literario, entre unos géneros y otros, entre el lenguaje culto y los modos de expresión de las capas populares, al tiempo que dan cuenta de una ausencia de puntos estables de referencia tanto éticos como culturales. Estas nuevas literaturas expresan esa ausencia de jerarquías y de normas, como lo muestran de manera fehaciente los ensayos que integran este volumen: creación y crítica en conversación sobre los muchos países que hemos llegado a ser.

Lo extraño y lo breve: La obra cuentística de Sergio Arroyo

Uriel Quesada

I

Me enteré por casualidad de que en YouTube había un programa de la Universidad de Guadalajara titulado Café Chéjov. El programa está dedicado al género del cuento, aunque en muchas ocasiones se discuten temas colaterales que se refieren más a los escritores como lectores o a ciertas tendencias literarias. El académico Antonio Marquet me dijo que el programa era bastante aburrido. Yo pienso que no lo es tanto; su principal problema es que la estructura es algo rígida y, por lo tanto, repetitiva. Pero Café Chéjov, en sus cuatro temporadas, nos da algo que no se puede perder: un panorama muy completo del cuento contemporáneo en español, principalmente el producido en América Latina. Una de sus enormes virtudes es la atención que le brinda a autores jóvenes como Mariana Enríquez, Samantha Schweblin, Guadalupe Nettel o Liliana Colanzi. También resulta notable el contraste entre los dos ejes que lideran la producción cuentística en español: México y Argentina. En el primero domina una literatura realista; en el segundo, lo fantástico. Otros países de América Latina aparecen marginalmente –Chile, con Alejandra Costamagna y Andrea Jeftanovic; Bolivia con Liliana Colanzi y Magela Baudoin–, o están completamente ausentes, como el Caribe o América Central (la excepción sería Sergio Ramírez).

Para este ensayo sobre Sergio Arroyo me planteé si podríamos partir de un modelo a lo Café Chéjov; esto es, una reflexión muy libre sobre sus libros –todos de cuentos, para mayor referencia–, pero también sobre sus gustos literarios, sus sueños de artista y las circunstancias vitales que le han permitido

crear y que han influido en su oficio. Con ese propósito en mente, Sergio y yo mantuvimos una conversación que empezó con algunas ideas sobre el cuento, ese género tan difícil de definir. Hablamos de lo más básico, como la búsqueda de la brevedad o el reto de hacer experimentos discursivos y estilísticos en unas cuantas páginas. Otras razones, sin embargo, se referían a elementos más sutiles: "El cuento", dijo Arroyo, "nos permite el triunfo de empezar y terminar [un proyecto narrativo] durante un mismo periodo de emoción".

Esta característica del cuento me interesa mucho, pues se refiere a un efecto que lo escrito causa en el artista, un efecto que también se intenta transmitir al lector. Si es la emoción lo que crea el cuento, entonces estamos hablando de una técnica puesta al servicio de ese efecto, tanto en la escritura como en la lectura. Ahora bien, ¿cuál es esa emoción que busca Arroyo en sus escritos? A nivel de trama, temas como el temor, la soledad o la violencia. A nivel formal, un lenguaje depurado, bello, que construye atmósferas.

Arroyo bebe de unas fuentes que son muy cercanas a otras escritoras y escritores de su generación. Entre sus lecturas fundamentales se encuentran Franz Kafka, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Amparo Dávila y el Stephen King de Dolores Clairbone (1992) y "Rita Hayworth and the Shawshank Redemption", una novela corta que aparece en Different Seasons (1982). En común tienen esos autores su trabajo en torno al tema del terror, sea desde una perspectiva psicológica, como en King, o fantástica, como Dávila o Kafka. Además, Arroyo siente devoción por escritores japoneses como Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Kobo Abe y, sobre todo, Ryūnosuke Akutagawa. Estas lecturas han contribuido a formar un escritor que cree en las posibilidades del cuento como espacio de experimentación que, como veremos más adelante, incluye la fragmentación, múltiples perspectivas sobre hechos similares o desplazamientos temporales y espaciales que no parecen relacionarse entre sí, pero que forman un todo coherente.

II

Sergio Arroyo nació en San José en 1976 y vive desde hace algunos años en la ciudad de Toluca, en el Estado de México. Es autor de cuatro libros de cuentos:

Vejaciones (Canícula, 2016), Plancton (EUNED, 2016), País de lluvia (Editorial Costa Rica, 2018) y Pequeño jardín del Edén (Editorial Costa Rica, 2020). Los dos primeros son libros de microrrelatos, en tanto los dos últimos tienen textos de mayor extensión.

Vejaciones es, en palabras de Arroyo, un libro dinámico, o más bien un proyecto-río, cuyo caudal aumenta y se transforma poco a poco, una colección de textos brevísimos periódicamente revisada, corregida y ampliada por su autor. Al momento de escribir este ensayo, el libro tiene ochenta "vejaciones" –la primera edición tenía cuarenta–, pero el objetivo es llegar a ochocientas cuarenta, "como eco de las ochocientas cuarenta 'veces' que Erick Satie recomienda la breve composición de su autoría que inspiró el título". Arroyo define sus vejaciones como "una secuencia textual incompleta" o fragmentaria. Luego da la siguiente declaración de principios: "Maquetear libros electrónicos es fácil, lo difícil es romper el tabú de que lo incompleto no se publica, pero afortunadamente ese tabú ya fue transgredido hace mucho tiempo". Este proyecto radical se vale también de las nuevas tecnologías. No solamente se puede comprar en Amazon y en otras plataformas virtuales, sino que el formato de libro electrónico le ha permitido a Arroyo hacer cambios y dejarlos registrados como si fueran una bitácora en ese viaje hacia las ochocientas cuarenta variaciones de una vejación.

Uno de los retos al leer una colección de microficciones es buscar vasos comunicantes, ir más allá del aparente caos de pequeños textos para, al menos desde un propósito crítico, hallar unidad. Ese ejercicio puede hacerse alrededor de tramas y temas comunes, tipos de personaje y, por supuesto, la presunción de los propósitos del autor. Aunque Arroyo quiera presentarnos sus Vejaciones como fragmentos, como un ejercicio en la ausencia de completud, las obsesiones de los escritores los llevan, una y otra vez, por ciertos parajes. Me atrevería a sugerir algunos:

–El devenir de la existencia: Una especie de fatalidad o destino que se nos manifiesta, pero que no podemos ver o entender, como ocurre en los textos número 7, 8, 30 y 34 (estos últimos, de paso, con cierto aire policiaco). Como diría el narrador sobre el personaje del fragmento número 9, "Lo tuyo no es tanto vivir como dejarte llevar por la vida". Esa misma pasividad, si se quiere, la hallamos en el texto 53: "Cada domingo te presentas temprano a la iglesia para encender una vela. Ya no recuerdas el origen de tu devoción, pero hay muchas otras cosas cuyo sentido has olvidado y no por eso soñarías con dejar

de hacerlas". Los personajes, apenas esbozados, sin nombre, juegan las reglas de lo aparente, pasivos ante una norma social que los intenta definir, mientras en su interioridad hay a veces un cuestionamiento o, por lo menos, un leve escozor de que las cosas podrían ser diferentes.

–Lo deseado versus lo dicho: Muchos textos se refieren a la imposibilidad de mostrar el deseo, entendiéndose este como una idea alternativa de la realidad, de las convenciones sociales y, por supuesto, del cuerpo y el apetito sexual. El deseo, sin embargo, es articulado por el narrador como algo interno, no expresado abiertamente por los personajes. El devenir es, así, más importante o más fuerte, aunque aniquile a los personajes. "La sangre del hombre que violó a tu madre corre en tus venas", dice la vejación número 13. "No lo odias. Desear que nunca hubiera existido significaría la incapacidad de desear". Ese hijo de una violación se da cuenta de que su mayor deseo –esto es, que el violador de su madre nunca hubiera existido– entra en contradicción con su propia posibilidad de existir como ser humano y, por lo tanto, de desear. Aunque el deseo tiene algunas veces un objeto meramente material, incluso banal (fragmentos número 19 y 29), pocas veces se cumple, y al final queda un vacío o una sensación de fracaso. El relato se construye a partir de la tensión entre ese deseo "no dicho" y la posibilidad de que el azar lo convierta en realidad. Otra forma de articular una tensión, esta vez entre el deseo y las apariencias, aparece en el fragmento número 25, sobre la etiqueta a la hora de comer, en contraste con lo que pasa en el interior de nuestro cuerpo, donde la comida es sometida a "vejámenes irrepetibles" y "tu interior, ajeno a los avatares de la cultura, añorara la violencia de la horda primitiva, congregada a alrededor de la hoguera y excitada por el olor de la carne cruda".

–La dispersión y la unidad: Dos magníficos textos definen, a mi juicio, el proyecto estético de estas "vejaciones". El primero es el número 40, en el que el personaje tiene la sensación de que "justo antes de verte en el espejo, los rasgos de tu cara se hubieran reagrupado rápidamente con el fin de hacerte creer que lo que hace mucho tiempo diste por perdido, todavía persiste"; es decir, volvemos a la idea de lo aparente, pero esta vez aplicado al conjunto y a la unidad y, como metáfora, a la identidad. El segundo es el número 61, en donde de modo similar hay un rostro que se va construyendo. El acto de pintar un retrato, en particular las dificultades de armonizar colores y definir el todo, sirven como metáfora del proyecto de Arroyo: pinceladas, trazos en apariencia incoherentes. Sin embargo, el narrador cierra el texto con una certeza: "Se asemeja más a una colección sin sentido de estados de ánimo entre el agobio y

el abatimiento, que solo por casualidad conviven en un mismo rostro". Es así como un marco reconocible, llámese libro de microrrelatos, es el rostro donde esas pinceladas caóticas, las 'vejaciones', encuentran su lugar y nosotros, los lectores, podemos reconocernos.

En el mismo año en que Vejaciones se ofrece por primera vez en Amazon, Arroyo publica bajo el sello EUNED la colección de microrrelatos Plancton. Mientras Vejaciones procura ser una obra que crece según sus propias reglas internas y les plantea a los lectores el desafío de abordar sus fragmentos para crear una lógica propia, Plancton está debidamente organizado y propone una forma de lectura por medio de cuatro partes: "La sagrada familia", "Juegos florales", "Un demonio de la soledad" e "Historia universal del microrrelato". Los cuentos giran en torno a un grupo de temas principales, tales como las relaciones de pareja, los sueños o deseos y las obsesiones. Aunque su título alude a microorganismos, los textos se valen fundamentalmente de objetos como elementos que dan unidad. Estos cumplen el papel de pivote entre un antes y un después, una forma de anuncio de un cambio al cual los personajes muchas veces se resisten. De esos objetos, el que aparece más frecuentemente es el teléfono celular, pero no como un símbolo de comunicación, sino como uno de incomunicación. Arroyo parece decirnos que los celulares son mediadores fallidos y que lo que realmente determina la comunicación entre unas y otras personas no es un aparato sino la empatía.

En la cuarta sección del libro, "Historia universal del microrrelato", Arroyo hace despliegue de su talento e ingenio para explorar uno de sus grandes intereses: la elasticidad del género del cuento. Si bien el microrrelato es en sí un intento de llevar la idea de brevedad al máximo por medio de la elipsis, de la sugerencia y las referencias culturales, Arroyo va más allá al proponernos distintas tradiciones narrativas en forma de textos brevísimos, desde el mito hasta ¡el microrrelato! Hay, por ejemplo, una greguería sobre las filiaciones literarias –Kafka, en este caso–, y un mito en torno a la inmortalidad y de cómo esa discusión se truncó y, en consecuencia, nos volvimos mortales. Esta sección de Plancton nos presenta de forma lúdica diversas tradiciones culturales y literarias en forma de textos brevísimos que condensan la esencia de dichas prácticas.

III

Podría decirse que Plancton cumple la función de puente entre la propuesta de Vejaciones y los dos libros de Arroyo publicados posteriormente: País de lluvia (2018) y Pequeño jardín del Edén (2020). No quiero decir que las ambiciones del autor hayan cambiado, lo que sí resulta distinto es el terreno en el que la forma y el fondo se presentan a los lectores. Mientras que en los dos primeros libros hay una intención de llevar lo breve a su extremo, en los dos últimos hay cuentos mucho más largos, con tramas más complejas y personajes más delineados. Son también libros de una clara vocación fantástica, centrados en uno o dos temas mayores.

Si bien su título sugiere que la lluvia les dará unidad a los cuentos, lo cierto es que País de lluvia sigue la línea de Plancton de usar objetos como una presencia mediadora entre situaciones que afectan a los personajes. Uno de los cuentos más interesantes es “Americana”, donde una falda es la posible conexión entre las diferentes partes de la historia. Posible porque no estamos seguros de si es la misma falda, como tampoco estamos totalmente seguros de si los personajes que aparecen en más de una sección y tienen el mismo nombre son los mismos. “Americana” es también un buen ejemplo de lo que constituye el mundo narrativo y estético de Arroyo. Este cuento está organizado en cuatro secciones que no necesariamente tienen una continuidad, sino que más bien coinciden en algunos aspectos. El primero, ‘Qiong’, sucede en una fábrica de ropa en Cantón, China. El lugar es un infierno donde los trabajadores son explotados y donde Qiong asume el papel de rebelde al intentar robarse una falda. La segunda sección, ‘Phoebe’, es una historia de infidelidad y venganza en la que el teléfono es ese objeto que media entre la vida de una pareja y su disolución cuando Sloane irrumpe en la vida de Patrick, el marido de Phoebe. Patrick pretende vengarse de su esposa siéndole infiel con Sloane, de quien no llegamos a saber mucho, ni siquiera su identidad sexual. Hacia el cierre de este fragmento vuelve a aparecer una falda (¿acaso una de las producidas en la fábrica de Cantón?), que Phoebe va a ponerse más adelante cuando asista a un concierto donde una llamada de Sloane va a crear el conflicto definitivo entre la pareja. ‘David / Sloane’ nos revela algo más de información sobre el personaje que acosa a Phoebe en la segunda sección del cuento. Nos enteramos de que Sloane es una mujer trans que trabaja como escort para una compañía situada en Los Ángeles y administrada por una tal Chloe. La falda aparece de nuevo al final de esta sección, cuando Sloane es asesinada mientras le presta servicios a uno de sus clientes. El presunto viaje de esa prenda de vestir termina en Costa Rica, en una

tienda de ropa americana usada. Encontramos a dos de los personajes de la primera parte, Qiong y Lian, pero no hay certeza de que sean las mismas mujeres. Ambas están en San Antonio, un barrio imaginario de Cartago, trabajando para los dueños de un pequeño negocio de abarrotes. Es probable que Qiong y Lian hayan sido traídas de China hasta Costa Rica como parte de una de esas redes de esclavitud moderna en que la gente es sacada de un país y "paga" sus deudas con sus "benefactores" trabajando de forma gratuita o casi gratuita y en condiciones infrahumanas. Los papeles han cambiado; Lian ya no es la perversa capataz de la fábrica de ropa, sino una víctima más. Esa posibilidad, sin embargo, no queda clara en el texto. "Americana" se convierte, entonces, en un cuento sobre mundos que se entrecruzan vagamente y donde lo único cierto es un objeto –una falda de color verde– que tiende lazos entre lugares, tiempos y personajes. Hay, además, un aire de fracaso en lo que les ocurre a los personajes, desde la explotación laboral y sexual, hasta la imposibilidad de establecer relaciones que no sean también de abuso.

Otro cuento notable es "Las primeras lluvias", donde otra vez hay una familia en crisis, víctima de una maldición o rito cuyos orígenes no son explicados. En este cuento aparece un tipo de personaje que se ha de repetir con algunas variaciones en otros relatos de Arroyo: los niños. En "Las primeras lluvias", Daniel, el hijo de Esther, es quien motiva las acciones principales, y la destrucción que provoca este chiquillo es interpretada por los personajes adultos como un rito de paso. Un día los miembros de la familia descubren que Daniel ha encontrado una caja de fósforos y, con ello, la forma de quemar la vivienda de la familia. Con resignación, los mayores facilitan ese acto de destrucción y se preparan para partir hacia una nueva casa hasta que tarde o temprano sea también quemada. Sin entender las razones, o sin que estas sean claras, Daniel adopta su papel y perpetúa ese ciclo de pobreza y desplazamiento que ha marcado a los suyos.

Los niños serán el motivo central de Pequeño jardín del Edén (2020). Ahora bien, eso no quiere decir que los cuentos sean una oda a la niñez o una denuncia al modo realista de sus condiciones de vida. Los pequeños que aparecen en Pequeño jardín del Edén parecen seguir la senda de Daniel, el chiquillo pirómano de "Las primera lluvias". Son personajes que cargan secretos ("Pequeño jardín del Edén"), y que pueden incluso ser monstruosos ("El movimiento aparente de la luna"). Son también niños que ya están muertos ("Sopla el viento") o se encuentran en un limbo ("Gran terremoto de Kobe"). En otras palabras, no son cuentos sobre una niñez convencional ni hay una intención celebratoria de la infancia. Estos personajes afantasmados recurren a los ritos, o

se dejan llevar por la fatalidad al punto de facilitar las condiciones para que ocurra una tragedia ("Heilongjiang"). Las acciones se mueven entre Costa Rica, China, Japón y quizás Alemania, sin que los lugares definan profundas identidades culturales. Por el contrario, proponen una distancia que contribuye a la atmósfera de extrañamiento de los textos.

Sobre el cuento "El limbo de los niños", un texto a dieciocho voces sobre un grupo de chiquillos que se sientan a esperar a la orilla de una carretera a que alguno de ellos sea atropellado, Sergio cuenta que la idea surgió de la lectura de un cuento de Kafka, lo cual sorprende porque la historia, su atmósfera y sus personajes recuerdan más el estilo de Stephen King. Pero el cuento también podría tener influencia de "En un bosquecillo", de Ryūnosuke Akutagawa. Este relato es conocido gracias a la película "Rashōmon", de Akira Kurosawa. Es la historia de una violación y un asesinato contado por siete testigos (incluyendo el muerto). Cada testigo ofrece una versión coherente y posible de los hechos, y a los lectores les corresponde decidir, en su rol de jueces, si es posible llegar a la verdad de lo ocurrido. En "El limbo de los niños" el punto esencial a discernir es el comportamiento de los niños. ¿Por qué se sientan cada noche a la orilla de la carretera a esperar que un carro o camión los mate? ¿Por qué la dejadez, la ausencia de ilusiones y de un deseo de futuro? ¿Por qué el odio a los padres, la ausencia de la familia como núcleo afectivo? La falta de respuestas produce una terrible sensación de angustia. Entre la información que a cuentagotas dan los narradores, sabemos que el pueblo está aislado, que la comida escasea y que la vida es una mera rutina. El rito de salir a esperar una posible muerte también es rutina, pero al menos los niños tienen la expectativa de que pase algo, de que algo irrumpa y acabe de una vez por todas con la monotonía de sus días. Este es un cuento de atmósferas. Cada fragmento, cada voz de niño o niña, va construyendo un estado emocional desde distintos ángulos. No hay una preocupación por una verdad, como ocurre en "En el bosquecillo", sino por meter a los lectores de lleno en ese mundo de desesperanza en el que los personajes se encuentran.

IV

Alguna vez, hace mucho tiempo, yo mismo también fui un escritor joven. En esa

época, los autores del boom latinoamericano se encontraban ya en su etapa de madurez, algunos incluso habían muerto. De esos escritores, al que más admiraba era a Julio Cortázar. No recuerdo que en las tertulias a las que yo asistía se hablara de Cortázar como un escritor de literatura fantástica. Parecían más importantes sus posiciones políticas o el esnobismo –a ratos insoportable– de Rayuela que sus cuentos donde lo extraño convivía y transformaba la realidad. Gabriel García Márquez, quien para entonces ya había ganado el premio Nobel, se leía como un escritor realista, cuyos personajes que volaban o volvían de la muerte eran simplemente un reflejo de las creencias –un tanto exóticas– del pueblo. Nunca pensé que García Márquez pudiera leerse en clave fantástica. A mí me tocó la reacción contra los autores del boom, la demanda de encontrar una voz distinta que solo podía ser un realismo duro, seco, el que de alguna manera definirían en los años ochenta autores norteamericanos como Raymond Carver o Richard Ford. Pero lo fantástico no se fue, ni en el área del Río de la Plata ni en Centroamérica o México. Muchos escritores entran en un periodo de olvido, a veces incluso antes de morir. Una vez escuché que Ernest Hemingway dejó de publicarse en los años sesenta, que volvió con cierta fuerza en la década siguiente y luego decayó de nuevo. En Latinoamérica le sucedió a José Donoso y sobre todo a Osvaldo Soriano, quien fuera uno de los escritores argentinos más leídos de los noventa. Una vez escuché que lo mismo le había ocurrido a Julio Cortázar, que su obra no importaba, que las ediciones de sus novelas y cuentos se habían reducido, que no se podía encontrar en librerías hasta que un grupo de amigos y admiradores coordinaron un esfuerzo de difusión bajo la consigna “Queremos tanto a Julio”. No tengo evidencia de que esa historia sea cierta, pero la traigo a colación porque nuevas generaciones de escritores leen a Cortázar desde otro ángulo, en especial como escritor de terror. Para Mariana Enríquez, por ejemplo, “Que no se culpe a nadie” (incluido en Final del juego, 1956) es un modelo de la literatura de horror. Es posible entonces que una tradición literaria no sea otra cosa que el producto de las relecturas que hacen las nuevas generaciones, esos hallazgos que rescatan a autores del olvido o les dan a los clásicos nuevos significados.

Sergio Arroyo se siente cómodo con Borges, Kafka, Lovecraft o Dávila, encuentra en Akutagawa un modelo para la composición de algunas de sus historias y admite afinidad con el Stephen King de cierta época (aunque personalmente pienso que la influencia de King es más fuerte, tal vez diluida por otras lecturas, pero muy presente). Es también un autor que, como otros jóvenes, no le rehúye a la llamada literatura de género, como el terror o la ciencia ficción. Arroyo toma esos elementos para crear un mundo propio, donde los lectores

encontramos huellas reconocibles.

Vale la pena volver sobre la fragmentación, esa idea de que textos en apariencia incompletos –nunca desconectados entre sí– crean un conjunto armonioso, un todo que es a la vez cerrado y suficientemente poroso como para que la historia siga o brinde múltiples interpretaciones, porque Sergio Arroyo es también un autor en el que un cuento es a la vez un texto independiente y un fragmento de un proyecto mayor, unido a otros cuentos por elementos como la lluvia, los objetos o esos niños raros lanzados a un destino usualmente violento.

En sus ambiciones como cuentista, Sergio manifiesta que le gustaría reescribir un libro total, como la Biblia, o al menos el Nuevo Testamento, pues la Biblia es, a su juicio, uno de los primeros libros de cuentos de la historia. Su otro posible proyecto es un mar de historias a lo Mil y una noches. Intriga esa ambición por libros que son en cierto modo imposibles de acabar, que evolucionan sin respiro y que son el producto de toda una cultura. Arroyo también se propone seguir explorando la veta fantástica, seguir rompiendo con el realismo literario, tan arraigado aún en Costa Rica. Personalmente me identifico con ambos proyectos: tanto con la ambición de una obra total en la que cada cuento es una pieza dentro de un todo mayor, como en el desafío a la tradición.

El ejercicio funcional de la realidad de los sueños: La obra de Guillermo Barquero

Juan Pablo Morales Trigueros

¿Tiene caso hablar de un "antiescritor"? Probablemente no, pues el individuo escribe o no escribe; "antiobra" tampoco parece muy apropiado: la obra existe o no, se da o no se da. De "antinovelas" sí se ha hablado mucho: el término lo acuñó Jean-Paul Sartre en su prólogo a Retrato de un desconocido, de Natalie Sarraute, en el que consideró que su aparición se trataba de "uno de los rasgos más singulares de nuestra era literaria". Para Sartre, las antinovelas "conservan la apariencia y los contornos de la novela: son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos cuentan su historia; pero es solo una apariencia: tratan de desafiar la novela en sí misma, de destruirla ante nuestros ojos mientras parece edificarse, escribiendo la novela de una novela que no ocurre, que no se puede hacer".

Otros han llegado a hablar de "antiliteratura". Es el caso de Fernando Alegría, quien con ese término se refiere a "una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad". El autor antiliterario (quizá ese sea el término que busco) crea textos que niegan la literatura: "convierte la palabra en un acto. Esa misma palabra que se había convertido en signo de artificio, en máscara de una muerte diaria". Así, se demuelen formas, se borran las fronteras entre los géneros y se corresponde al absurdo que impregna lo real.

Se me perdonarán estos devaneos teórico-estéticos, justo al comenzar, sobre la obra de Guillermo Barquero, pero, como dijo Barthes, la literatura solo se puede explicar con más literatura y, en el caso de Barquero, sí que hay cosas que explicar. Podríamos apuntar que su obra no es convencional; si la intención esencial y tradicional de la narrativa es contar historias, estas en Barquero son apenas una parte, una consecuencia de la escritura y no su motivación. Sin llegar al preciosismo o a barroquismos anacrónicos, la forma es un elemento

primordial en su trabajo, indisociable de su contenido y, por momentos, incluso más importante.

Esta tendencia queda evidenciada con sus dos primeros libros, el cuentario La corona de espinas (2005) y la novela El diluvio universal (2009). El primero presenta una serie de narraciones en que la creación de una atmósfera, por lo general opresiva, ominosa y cargada de dolores físicos y existenciales, es lo fundamental. En la mayoría de los cuentos es difícil sintetizar algo con respecto a la trama: ¿quién protagoniza?, ¿cuáles son sus motivaciones?, ¿qué lo llevó a su estado actual? Todas son preguntas que, en el caso de aparecer, quedan generalmente sin respuesta. Cuentos como “Cronología del alba”, “Centro” y “Angustia” presentan personajes anónimos, heridos, acostados, siempre a la espera de un desenlace que, aunque inminente, nunca termina de ocurrir. Son narradores dolientes, siempre ante una situación que no entienden, lo que resulta en una expresión confusa, cargada de dudas e imprecisiones; hablan desde un yo dislocado, confundido, que no tiene muy clara su situación ni su eventual destino. Se preguntan por la fecha, por el espacio donde se encuentran y hasta por las palabras que están utilizando, con lo que se expone esa fusión absoluta entre fondo y forma que adelantábamos.

En “La geometría del péndulo” y “El prologador” vemos aparecer dos de los leitmotivs que atraviesan toda la obra de Barquero: la interdisciplinariedad con las ciencias exactas (eco de la propia dualidad del microbiólogo escritor que es Barquero) y la práctica misma de la escritura. En el primer caso, asistimos a la narración de un hombre que, en sueños, descubre que su mujer lo engaña, mientras paralelamente se nos narran las particularidades del último teorema de Fermat; en el segundo se nos pone ante un autor que se especializa en prologar libros ajenos hasta que un día anuncia la inminencia de su primera obra propia, un libro que nunca llega.

El diluvio universal, por su parte, representa una muestra muy concentrada del estilo barqueriano: una lectura pesadísima en la que, como señala Mauricio Orellana en la contraportada, quedó todo lo que otros quizá hubieran quitado. El estilo es de una densidad asfáltica totalmente desproporcionada respecto al contenido, sin que esto sea necesariamente algo negativo, aunque la desesperación con la que trata de imponer su estilo, de manifestarse como una narrativa diferente, evidencia su condición de novela primeriza.

Es mediante esa prosa farragosa y enmarañada que se nos pone ante Rafael

Martínez, doctor en ciencias de quien, tras las primeras cincuenta páginas, sabemos que se especializa en microbiología (¡ajá!) y ha ejercido como profesor, estuvo por salir del país por asuntos académicos, pero no lo logró y esto dio al traste con su carrera. Rafael tuvo una relación muy estrecha con una mujer, con quien incluso pensó en tener hijos, y se intentó suicidar dos veces, una con un revólver y otra con cianuro. La narración es difícil de retener, un amasijo de excesos lingüísticos que, con dificultad, transmite algo más allá de la experiencia fugaz e inmediata de su lectura, aunque sin duda los hechos van quedando en la memoria, donde toman forma en un asentamiento progresivo. El trabajo formal de la prosa es tal que su contenido es casi un despojo, pero va germinando poco a poco en la mente de quien lee.

De hecho, no es hasta entrado el tercer cuarto de la novela cuando asistimos al inicio del diluvio anunciado en el título: de la nada, empieza a llover torrencialmente, lo que poco a poco va "lavando" a la humanidad y a sus asuntos de la faz de la Tierra. Con todo, Martínez, quien percibe cómo se suspende el transporte público, cómo las alcantarillas se llenan de animales muertos, cómo la gente entra en pánico y, en síntesis, cómo se va acabando la civilización, se aferra al compromiso que adquirió con Rosa Almagro, joven estudiante que le pidió que leyera la tesis en la que se encuentra trabajando. Aunque el mundo está, literalmente, yéndose en agua, Rafael persiste en llegar al centro de la ciudad y acudir a la cita, la cual tiene lugar, pero solo la contemplamos de lejos, con los ojos de un narrador anónimo distinto del omnisciente que hasta ahora nos ha atendido. Este recurso resulta a la vez genial y frustrante, en tanto nos confirma que el acontecimiento que para Rafael era más importante tuvo lugar, pero no sabremos sus pormenores, tendremos que conformarnos con un relato distante e incompleto. Esto no contrasta con el resto de la novela, pues la prosa recargada y "sobreproducida" del narrador omnisciente también nos ofrece un relato empañado del que solo apreciamos determinados contornos. Es como si la intención fuera a aclararnos que, ya sea por las limitaciones de lenguaje o por el problema de la perspectiva, la comunicación efectiva es prácticamente imposible.

Este primer esfuerzo novelístico de Barquero, como señalé antes, entra con una fuerza sobrecogedora, excesiva, lo que elimina toda sutileza y parece esforzarse de más en afirmar un estilo. Esto cambia considerablemente en su siguiente libro: Esqueleto de oruga (2010) novela corta en que la propuesta cambia considerablemente. Del exceso discursivo del diluvio pasa a una prosa mucho más directa y enfocada en el relato que transmite, lo que resulta en una lectura

mucho más accesible, sin que eso implique una simplificación del estilo. Por el contrario, Barquero se las ingenia para conservar la agudeza y la precisión terminológica, pero esta vez manteniendo el flujo lingüístico al mínimo.

En esta ocasión, seguimos al doctor Calero, otro profesional del área de ciencias, quien lleva catorce años redactando una mamotrética novela que, finalmente, consiguió terminar. La necesidad de digitar ordenadamente su manuscrito lo lleva a obsesionarse con Rocío, secretaria con un particular talento para el tecleo. Los paralelos con El diluvio universal se evidencian, tanto en el protagonista científico-académico, como en el tema de la literatura; aunque podría argumentarse que este no aparece tan explícitamente en la obra anterior, el uso y abuso de un lenguaje barroco terminan generando una atención tal sobre la forma que es imposible perder de vista que se está ante un ejercicio lingüístico, lo que solo se ve reforzado por los títulos que, sobre cada capítulo, anuncian de qué tratará lo que sigue. No se me ocurre algo más literario que imitar la manera en que Cervantes (por citar un ejemplo "al azar") tituló los capítulos del Quijote. Así, El diluvio universal se presenta, ante todo, como una obra literaria. Esqueleto de oruga, por su parte, al mejor estilo de Borges (ya que estamos con referentes), es una novela breve sobre una novela enorme, lo que la enmarca también en ese terreno metaliterario que, como referí al hablar de "El prologador", atraviesa gran parte de la obra de Barquero.

Con todo, la aproximación cobra mayor interés al registrar la postura de Calero con respecto al oficio de la escritura: "No soy escritor", señala justo tras explicar que odia las computadoras pues, gracias al fallo de una, perdió un "intento de novela" que estaba redactando a los quince años; posteriormente apunta: "los intentos de novela me repugnan". Calero, microbiólogo aspirante a un posgrado en hematología, lector a un tiempo de literatura y de "aburridos artículos científicos", tiene catorce años escribiendo una novela distópica sobre los únicos seis sobrevivientes a la extinción de la humanidad, quienes tratan de continuar sus vidas a la luz de las propuestas de un librito de autoayuda, por lo que su negación sobre su condición de escritor no puede resultar menos que sospechosa.

Este recurso borgiano, "simular que esos libros [vastos] ya existen y ofrecer un resumen, un comentario", es de hecho toda una manifestación antiliteraria, como un bálsamo literario que nos protege de consumir libros demasiado largos, o sea, nos exime de consumir demasiada literatura, de caer en el exceso. En el caso de Esqueleto de oruga, hay un giro más en la tuerca, pues es un libro que trata de un libro (el Breve manual de tapa roja, como Calero termina titulando al

mamotreto) que a su vez trata de un libro (el breve manual de tapa roja, que solo existe dentro de Breve manual de tapa roja). De tres libros, solo existe realmente uno, que tan solo contiene referencias indirectas a los otros dos. Pérdida literaria para la realidad; ganancia antiliteraria para la realidad.

Sobre la evolución formal, el propio Calero, hablando de la redacción de su novela, brinda una clave interesante: “ponía una hoja en la máquina, la llenaba, ponía otra y, al cabo de varias horas o varios días o incluso varias semanas, la llenaba por completo también. Leía esas dos últimas páginas escritas. No me importaba mucho cómo quedaban, sino qué decían”. En efecto, Esqueleto de oruga se ocupa más de lo que cuenta que de cómo lo cuenta, lo cual parece ser la preocupación fundamental en El diluvio universal. Sin embargo, el proceso de escritura es descrito por Calero como un desgaste, una privación y un aislamiento ajenos a toda posible catarsis o retribución. Incluso, llega a afirmar que “escribir es una de las Siete Plagas, descrita por debajo de las siete que menciona la Biblia” (p. 22); la escritura se manifiesta como un homólogo de los dolores crónicos que Calero padece desde niño, hecho en el que vemos una manifestación más de esa hibridez literario-científica que suele poblar los textos de Barquero: para este protagonista la literatura es invasiva, enfermiza, se mete en su vida impregnándolo todo como los libros de patologías que infestaban la biblioteca de sus padres.

No es extraño que, finalmente, Rocío termine involucrándose con Calero en una espiral de drogas, sexo y autodestrucción que remata con la quema parcial del Breve manual de tapa roja, desenlace cuya mención podría considerarse un espóiler de no ser porque se anuncia explícitamente desde la página 16, recién iniciando la novela. Más que el impacto narrativo que pueda tener el acontecimiento, el texto parece rescatar que, al final del día, la escritura no implica más que una actividad improductiva que no da ni para comunicarse. La literatura se propone como la hermana malvada y deforme del lenguaje, que incomunica y aísla inclementemente.

Esta es una línea similar a la seguida por Combustión humana espontánea (2015), tercera novela de Barquero. En ella acompañamos a un protagonista completamente anónimo del que, en realidad, no llegamos a saber casi nada, o nada completo: trabajó durante catorce años recibiendo documentos en un despacho, pero no sabemos qué tipo de documentos ni qué tipo de despacho era aquel; sabemos que vive en una ciudad, pero no en cuál; finalmente, el personaje alude directamente a la enunciación que está haciendo, pero a diferencia del

Calero de Esqueleto de oruga, este nuevo narrador le asigna a su texto el nombre completamente genérico de “historia”. Más aún, se pasa la novela entera asegurando que no se trata de literatura (cursivas mías): “si esto fuera literatura, este inicio de cuento me habría provocado unas ganas terribles de llorar” (p. 6); “el otro día me encontré a Marcela en la sala. No digo ‘al fantasma de Marcela’, porque esto no es literatura” (p. 14); “le dije que no había forma de conciliar una demolición con una cirugía efectuada en algo que, si esto fuera literatura, llamaría ‘silencio sepulcral’” (p. 91); “pero no, no estaba en una novela ni en una historia de princesas que amanecen calzadas por príncipes” (p. 118). Este narrador nunca se muestra ejerciendo la escritura, por lo que su enunciación solo existe en sí misma; aunque se trata de un narrador diegético, su narración es extradiegética. Con todo, el hecho de que se reconozca como tal y que insista en negar la condición literaria de su acto impide descuidar dicha diégesis. Diríamos, con Sartre, que es la novela que nos muestra su destrucción a la vez que parece edificarse.

Y, al considerar la trama, todo queda más (o menos) claro: el narrador (en quien notamos ecos de Levrero, de Palahniuk) un buen día decide responder a un extraño correo electrónico en el que, en un inglés muy primitivo, se habla de un lugar en China, de aeronaves que se pondrían a disposición de quien responda, de jugosos botines que podría reclamar si viaja a la Polinesia o la Micronesia y de importantes contribuciones a la medicina. Aunque no queda muy claro por qué responde este enigmático mensaje, el narrador llora profusamente mientras escribe. El caso es que, al tiempo, comienzan a llegarle cajas y cajas llenas de extraños artefactos de madera que, como puede, comienza a ensamblar. Los chunches se acumulan en su casa, sin que consiga explicarse cuál puede ser su utilidad, en el caso de que la tengan. El asunto es que continúan llegando y saturando su espacio, en una actividad completamente inútil e invasiva. Conforme avanza, la historia va perdiendo cada vez más su conexión con lo figurativo y se va convirtiendo en un relato en que el personaje deambula por zonas de la ciudad que no conoce (a pesar de ser su lugar de nacimiento), se topa gente a la que nunca ha visto y contempla una progresiva decadencia de la civilización. Nunca se especifican las razones de ser de los acontecimientos ni se retoma el tema de los extraños artículos de madera que se amontonaron en el domicilio del narrador, quien, a siete páginas del final, llega a señalar que el sentido del texto como que se perdió de camino: “¿todo lo anterior tiene sentido? Pensándolo en esta penumbra, con todo después de arder presa de la conflagración de todas las cosas, la verdad no lo tiene. Y no encuentro la gracia de que no lo tenga: esto iba a ser un relato del aburrimiento después de que

Rodríguez me echara del despacho, muchos años después de haber permanecido allí ¿nueve? horas diarias, de lunes a viernes”.

Esos signos de pregunta alrededor de “nueve” son solo una última expresión de una duda constante que, como pasa también en El diluvio universal y en Esqueleto de oruga, el personaje tiene con respecto al tiempo: nunca está seguro de cuánto ha pasado, de hace cuánto que pasaron las cosas que recuerda. Siempre que habla de tiempo, con alguna que otra excepción, se cuestiona por la cantidad y, en general, se presenta como un narrador poco confiable, que ya no sabe si está soñando o si su propia enunciación se está llevando a cabo de la mejor manera. Como en las historias de su abuelo, en que siempre alguien terminaba consumido por el fuego, el lenguaje, el proceso discursivo de enunciar lo va devorando todo hasta que no queda más que cerrar el libro.

Combustión humana espontánea es el texto en el que Barquero consolida un estilo personal que, aunque recuerda a otros (Onetti, Beckett, el mencionado Levrero, quizá Joyce), se alza como un proyecto singular en una literatura (la costarricense) más bien inclinada a lo seguro, en la que no es usual descubrir a un autor con una propuesta tan particular y decididamente compleja. Aunque conservando un trabajo formal consciente y esforzado, la prosa de Barquero pierde la saturación de sus primeros libros y comienza a fluir con mucha más facilidad, ya no tanto por la contención que se sentía en Esqueleto de oruga, sino por una confianza y un dominio del oficio que se perciben en cada línea. Y este logro formal, en lugar de complicar la percepción del fondo, más bien lo refleja, de modo que el trabajo con el lenguaje permite acceder al contenido que, si sigue siendo críptico, es por su propia naturaleza, no porque el lenguaje complique la experiencia artificialmente.

Esta consolidación continúa en sus dos últimas novelas. Derrame de petróleo en Lesotho (2016) es una novela de desarraigo, de un personaje que abandonó todo y se fue a vivir a Lesotho, donde lleva una existencia marcada por su afición a la fotografía y su colaboración en el censo de los enfermos de sida de la localidad. Este narrador, anónimo como el de la novela anterior, huyó de un país también innombrado y de una conflictiva relación con su familia (en espacial con su padre, quien lo llamó “escoria” en su niñez) a esa lejana tierra africana que, por lo que sabemos, podría ser cualquier otro lugar distante. Como en realidad no sabemos de dónde procede (se habla constantemente de un “país”, pero nunca se especifica), lo exótico de la locación se va construyendo desde la ajenidad del personaje, lo que solo lo vuelve más ajeno y desposeído.

Si en la literatura decimonónica se solía retratar al héroe degradado en busca de valores auténticos, el protagonista de Derrame de petróleo en Lesotho es un héroe degradado que se refugia en un ambiente asimismo degradado y que no busca más que algo que hacer con el tiempo que le queda. El hecho de que su cámara fotográfica tenga posibilidades limitadas de almacenamiento resulta simbólico en tanto, para almacenar nuevas imágenes, debe renunciar a otras que ya estaban en la memoria; crear nuevos recuerdos implica perder el pasado para siempre, pasado representado por imágenes de su familia, su amada perdida y los pintorescos Öcsi y Apostolakis, europeos con los que entabló alguna amistad en Europa, durante sus viajes previos a su establecimiento en Lesotho.

Como es usual en su novelística, Barquero cierra Derrame de petróleo en Lesotho con una suerte de cataclismo que altera el statu quo irreparablemente: un terrible incendio, producto de una insurrección, devora la localidad donde vive el protagonista. El fuego, de nuevo, como en las dos novelas anteriores, y el agua en la primera, aparece como un elemento purificador que reinicia el paisaje y elimina la presencia humana y sus actividades.

El tema de la escritura reaparece en esta obra, siguiendo un patrón similar al de la anterior: aunque no se menciona explícitamente, el narrador sí llama a su enunciación "esto que trato de poner en negro encima de blanco", en tinta y papel. Es más, el "derrame de petróleo" en el título bien puede ser ese acto de escritura, ese echar "negro encima de blanco", el cual se ve reforzado en las páginas finales cuando se mencionan "las noches de piélago que también son negras y aceitosas, noches de petróleo y de una especie de escritura mental que permite registrar las cosas, los cambios, lo que no tiene nombre". Durante esas noches, ese ambiente parece atravesar a los personajes: "sudamos negro, expelemos todo el negro del mundo". Ese registro de los acontecimientos es un trabajo mental (racional) por darle cuerpo a esa realidad deforme y amorfa, dado que "nada, sin nombrar, es algo", aunque el esfuerzo deviene paradójico pues "las palabras han demostrado una absoluta incapacidad descriptiva cuando el mundo se ha acabado". La realidad, caótica, exige ser ordenada desde el lenguaje, pero esa organización deviene inútil pues resulta, también, caótica. El personaje, desde un inicio determinado por la palabra "escoria", lleva la novela entera procurando darle sentido a su entorno a partir de la palabra y la imagen, pero estas son también despojos, apenas pataleos de una conciencia que, sin contactos significativos con ese entorno, no consigue conjurar algo perdurable. Como concluye la novela, él no es más que "una larva. El movimiento peristáltico que posibilita su tránsito. El despojamiento de brazos y piernas. Una

larva: una lengua: una torre abolida. Una palabra: escoria".

Tierras raras (2019), la última novela del autor a la fecha, es sin duda una de las más logradas de su repertorio, y encapsula mejor muchos de sus fetiches y obsesiones. La diferencia respecto a las anteriores es que su protagonismo recae en dos personajes, una pareja que habita un espacio (innombrado) del que los están desalojando sin mayores explicaciones. Deben irse "el 25", aunque ninguno tiene idea de cómo hacerlo. Así, sus actividades diarias se combinan con el proyecto de construir una balsa para huir por mar. La presencia de ambos (y de otros que, por lo visto, ya murieron o simplemente han desaparecido) responde a una suerte de experimento demográfico llevado a cabo por un personal que apenas se menciona y del que, por supuesto, llegamos a saber muy poco.

A esta altura casi sobra decir que el texto no ofrece mayores explicaciones sobre el contexto general del relato. Ni siquiera hay resoluciones claras, pues el proyecto de la balsa realmente nunca fructifica y los personajes ni siquiera terminan de averiguar si hay un mar al cual lanzarse o cómo llegar a él. El espacio, una vez más, es una amenaza, una resistencia a las intenciones de sus habitantes. Es un entorno salvaje y desconocido, a pesar de haber sido ocupado desde hace tiempo.

Se trata de una novela compuesta casi en su totalidad por diálogos, aunque no directos (como los implementados por Carmen Naranjo en Los perros no ladraron) sino indicados por el narrador, también protagonista: son personajes que dicen y se responden constantemente, en un intercambio mediante el que recrean su entorno y sus vidas. Es así como asistimos a una imagen condensada de toda la narrativa de Barquero: personajes que terminan diciendo muy poco en muchas páginas, que nos dejan con ganas de saber, así como ellos tienen ganas de contar, pero fracasan al toparse con el muro del lenguaje. Lector y personaje terminan homologándose: seres en falta a ambos lados del texto.

He dejado la cuentística de Barquero, con la excepción de La corona de espinas, para el final, para no interrumpir la cronología de sus novelas, pero la evolución en sus cuentarios es ciertamente similar. Metales pesados (2010) escapa del estilo saturado y abstracto y pasa a una narrativa mucho más fluida, con historias más definidas y accesibles, aunque siempre marcadas por la dualidad y la decadencia que marca todos sus textos. En "Imperio de escupe fuegos" contemplamos el progresivo deterioro de Gabriel, amigo cercano del narrador,

quien sufre de leucemia y decide, durante su internamiento, dedicarse a la creación de distintos artefactos para sabotear máquinas tragamonedas, siguiendo las instrucciones de una revista de mecánica que su padre le dio para distraerlo de sus lecturas literarias, perjudiciales según su juicio. Esta actividad no tiene ningún caso, pero, como señala el narrador, “no existía la importancia práctica de los artilugios; eran fantasmas con los que paliar el miedo y el asco”; se trata de otra iteración de los aparatos ensamblables de Combustión humana espontánea y la balsa de Tierras raras, objetos por construir que, o no tienen ningún sentido discernible, o representan un despojo de esperanza al que se aferran los personajes.

Similar situación se presenta en “Última era glacial”, en el que Arturo y Marcela deciden irse a vivir juntos solo para comprobar que no son para nada compatibles sexualmente; en realidad, sus coitos son cada vez más dolorosos: ambos presentan sangrados y deben hacer un esfuerzo cada vez mayor para sobrellevarlos. En medio de todo, Arturo distrae su insomnio con lecturas varias, las que terminan llevándolo a investigar sobre Islandia, país que le llama poderosamente la atención. Finalmente, Marcela cae en cuenta de que los problemas sexuales son insostenibles y la relación se termina. Arturo compara la ruptura con un asesinato en Islandia, en una asociación libre que solo puede tener sentido dentro del contexto del relato inmediatamente leído.

En “Trámites bancarios” reaparece el tema de la escritura, esta vez encarnado en Gabriel (no confundir con el del primer cuento, ¿creo?), un joven escritor que no deja de ocupar a su amigo (quien narra) en leer sus frondosos manuscritos. Ante su más reciente esfuerzo novelístico, el lector no puede dejar de señalarle a Gabriel que su obra tiene una falla letal: para comprenderla hay que saber mucho sobre historia del arte, por lo que el texto no se basta a sí mismo, necesita de otros referentes para ser entendido. Ante esta observación, el autor emprende la corrección y expansión de su texto, el cual termina convertido en un mamotreto de más de cinco mil folios en los que busca definir todos y cada uno de los aspectos de su mundo narrado: convierte a todos los personajes y sucesos históricos en variaciones de sí mismos que no representan referencias al mundo real y dota al texto de árboles genealógicos, teogonías y glosarios con los que pretende, de nuevo, que el libro no necesite de nada que esté fuera de sus páginas. Sobra decir que el proyecto fracasa y Gabriel termina, como anuncia el título, empleado en un banco, convencido de que “la literatura no tenía ninguna función, que lo enorme de la vida se le hacía inabarcable hasta en diez mil páginas”. Una vez más, la expresión literaria se queda corta, aunque en este caso

es gracias a la inseguridad de un joven escritor con mucho más ímpetu que talento y comprensión de su oficio.

Muestrario de familias ejemplares (2013) mantiene esta aproximación figurativa y directa, dando cuenta de un sostenido proceso de madurez narrativa que se consolida con cada volumen. Aunque la prosa es mucho más transparente que en los inicios, los relatos siguen siendo turbios, dando cuenta de una realidad incompleta o amenazante bajo la que se esconden desgracias innominadas. "Rotulación nocturna" presenta a un tipo que, tras vivir alguna experiencia desconocida, pero en la que podemos notar que alguien sangró mucho, abandonó su habitación de hotel y comenzó a recorrer la carretera, rompiendo los neones de los rótulos de todos los hoteles que se encontró a su paso. En "Espeleología", una joven se prepara para lo que espera será una fiesta llena de sexo y drogas, pero termina distanciándose de sus amigos y participando, por accidente, en una sesión de fotos sumamente escatológica. En "Enterrar los dientes blancos", el protagonista se obsesiona con el cadáver de un perro que vio camino a casa, el cual se le parece mucho a su propio perro, muerto hace tiempo; al final, descubre que, por lo visto, la muerte del animal no fue precisamente un accidente.

"Deselección natural" merece una mención aparte en tanto vuelve a tocar el tema de la propia redacción del texto, pero desde esa particular perspectiva que Barquero insiste en utilizar. El texto es enunciado desde la voz de un pintor que acostumbraba a chupar el pincel tras realizar cada trazo; la práctica le generaba una agradable intoxicación bajo la que concluía sus cuadros. Sin embargo, el personaje comienza a experimentar una indetenible decadencia física, la cual lo lleva a perder los dedos, las extremidades, la nariz, y así progresivamente hasta quedar reducido a un hígado dentro de un frasco de formalina. Autoconsciente, el narrador señala lo más complicado de su condición: "sería demasiado complicado explicar cómo, sin brazos, sin piernas ni prótesis, sin ninguna extremidad, escribo estas líneas". El texto se presenta como tal, aunque la línea siguiente se apura a complicar las cosas: "aclaro, porque es obligatorio: no soy escritor". Una vez más, aparece la negación del carácter literario del escrito o, mejor dicho, de su procedencia. Es un texto, pero su autor no se dedica a la escritura, a pesar de estar ejerciéndola en este momento.

En 2017, Barquero publicó Anatomía comparada, una antología de su obra breve que, además de una selección de todos sus libros de cuentos, incluye una sección de relatos inéditos. En esta aparece "Árbol de bestialidad", un cuento dividido en

seis partes en el que un fotógrafo se refiere a su afición por fotografiar animales muertos y su apego a Mariana, quien fuera su pareja antes de trasladarse a Canadá o a Groenlandia. Al estilo de Barquero, el relato entrelaza la situación existencial del personaje con sus reflexiones sobre la fotografía, de modo que se asiste a su lectura de las cartas de Mariana, la descripción de sus exposiciones fotográficas y sus apuntes sobre la obra de Peter Bokros, Suzanne Huntington, Kobo Ishido y otros (ficticios) artistas de la fotografía.

El tema de la escritura y la lectura aparecen nuevamente. El narrador, como lo hacen muchos en la obra de Barquero, hace mención explícita a la redacción del texto, en este caso reflexionando sobre la obra de arte como tal: “Es un lugar común decir que la obra de arte tiene algo de inefable que la convierte en grandiosa o en baja o en trascendente; pero, aunque las fotografías de los animales muertos no son obras de arte, su representación sí está cargada de eso que ahora, con estas palabras, no puedo poner en negro sobre blanco” (cursiva mía). Nótese que se usan prácticamente las mismas palabras que en Derrame de petróleo en Lesotho, una vez más para referirse a la dificultad que representa escribir para dar cuenta de la realidad: las fotografías, quizá al tener por materia prima lo real (como el cine, diría Kracauer) pueden transmitir eficientemente eso que se les pierde a las palabras; la escritura como filtro, como representación, se queda irremediable y trágicamente corta.

Al inicio me referí a la antiliteratura. Se hace preciso recuperar el tema ahora, al final. En una época en que hablamos de post-todo, es normal (ya casi típico) que las distintas producciones artísticas contengan algún grado de autorreferencialidad y resulten una suerte de comentario de sí mismas o, cuando menos, de la disciplina a la que pertenecen. Películas que reflexionan sobre el cine, novelas que valoran la literatura. En la obra de Guillermo Barquero, como hemos podido observar a lo largo de este recorrido, se da no solo un comentario, sino un abierto cuestionamiento a las posibilidades de la literatura.

Los textos de Barquero se plantean a sí mismos como ajenos a lo literario, pero desde su propia literariedad, en tanto es siempre un personaje, desde un mundo narrado, el que asegura estar escribiendo sin ser escritor, o estar enunciando un texto que, si fuera una novela, sería de tal o cual manera. Por fuera, en las solapas de los libros, en las contratapas, en reseñas de Internet y en ensayos como este se les trata como literatura, pues lo son, aunque parte de su proceso semántico consista en negarlo. Esta dislocación cuestiona nuestra percepción del hecho literario y sus alcances: un texto no es una novela, pero se le llama novela

a falta de un mejor nombre, así como llamamos a las cosas como las llamamos a falta de algo mejor. La situación se agudiza cuando se trata de expresar lo que sentimos y experimentamos, pues lo hacemos con las palabras que tenemos, por lo que no es sorprendente (más bien, es obvio) que lo que decimos tenga poco o nada que ver con el origen de esas palabras. El intento de comunicación (habla, escritura) queda trunco, pues cada enunciación distancia, enajena y complica antes (o en lugar) de comunicar. Los personajes no pueden poner en palabras, para transmitirlo, aquello que sienten y que, de comprenderse, les daría sentido; de la misma manera no pueden (¿no saben?, ¿no quieren?) ponerle un nombre apropiado a lo que escriben.

Podría decirse que estamos ante el colmo del lenguaje: tener que utilizarlo para hablar de sí mismo, de cosas que se hacen a partir de él, como la literatura. Al no poder dar cuenta de la realidad, se renuncia a ello y se habla de lo único que realmente existe: su interpretación, su configuración lingüística. La literatura, entonces, termina siendo un uso monstruoso o corrupto del lenguaje: habla de lo que no existe, da cuenta de la irrealidad, de lo ficticio, de lo que cabe en las palabras como esa otra parte enferma de la que habla el personaje de Esqueleto de oruga. Creamos el lenguaje para nombrar el mundo y terminamos nombrando a Dios y a otros mundos, truncando y complicando lo que debería ser su función simple y primordial. Para Lacan, el ser humano, en lugar de comunicarse gracias al lenguaje, lo hace a pesar de él, atravesándolo como una maraña hostil y resistente en la que dejamos pedazos vitales de nuestros seres. Esa maraña, cargada con nuestros pedazos, es la obra de Barquero.

En sus textos, más que espacio hay una ausencia de espacio; los personajes habitan (o proceden de) lugares indeterminables, nunca nombrados directamente más que mediante sustantivos comunes (el centro, la ciudad, el país), en un desarraigo total que, más que universalidad, le da a su narrativa un aire, digamos, utópico, pero en el sentido literal de la palabra: es narrativa de ningún lugar, de ningún mundo.

Podríamos concluir que Barquero busca una suerte de literatura “pura”, el menor contacto posible con lo real, la mayor dosis de lenguaje posible. Su obra es fundamentalmente de la forma, pues su contenido es, de una forma u otra, lo innombrable, el reverso de la realidad cotidiana. Luis Chaves, hablando de su libro Asfalto, dijo una vez que se trataba del “electroencefalograma de una novela”; en el caso de Barquero, podríamos decir que sus textos se acercan a la idea de una radiografía, pero una en la que importa tanto la imagen como el

espacio negro que la rodea: es una mirada profunda, indagadora, que quiere observar lo que hay dentro de todo, pero también a su alrededor. Es el acto antiliterario que menciona Fernando Alegría: la revuelta contra la mentira aceptada socialmente y que se venera en lugar de la realidad, o sea, el orden, la causalidad, la linealidad. En una palabra: la tradición.

La obra entera de Barquero es un experimento de liberación, una ruptura con medios y perspectivas normalizadas que busca acercarse, diciendo, a lo indecible; un experimento de superación de lo literario o, mejor dicho, de lo que se ha asumido como literario. Una demolición de las formas y un consecuente fluir hacia lo absurdo, lo caótico y lo inesperado que, finalmente, es lo único decible de lo real.

¿Por qué leer a Shirley Campbell Barr?

Rosaura Chavarría

No es lo mismo leer a alguien que está de moda que encontrar un libro que nos habla interiormente, más allá del ruido del mundo. Como escribió Alberto Fuguet, “A veces el acceder a lo nuevo es uno de los componentes más deseables: la felicidad de encontrarse con una voz con la que conectarte. Otras veces el saber que demasiada gente está invitada a la fiesta te hace querer quedarte en casa”.

Los apellidos Campbell Barr pueden hacer eco en los oídos de los costarricenses. Son conocidos, aunque posiblemente se asocien más a música o a política. La poesía no será lo primero que venga a la mente de la persona a la cual se cuestione al respecto.

Los libros de Shirley Campbell Barr resultan difíciles de encontrar. La suya es una voz plasmada en letras que dan cuerpo a siluetas invisibilizadas, a voces silenciadas a lo largo de siglos. La biografía de sus libros parece imitar esas voces.

Como poeta y activista, Shirley Campbell Barr recupera un paisaje literario invisibilizado, ignorado por la historiografía literaria nacional. “Rotundamente negra”, su poema más conocido (y también el título de su libro más ubicable), se ha convertido en un digno representante de las personas afrodescendientes, y no solo en Costa Rica. En Campbell Barr la distinción entre arte, academia, activismo y literatura se difumina. Su poesía formula de hecho una epistemología afrodescendiente, y la fuerza de su voz proviene de un pasado común donde la lucha no acaba. Por eso a menudo sus poemas se convierten en un emblema.

El corpus literario que nutre la educación de nuestro país es muy amplio, pero no parece ser representativo. Por eso la literatura de Shirley Campbell Barr rompe

con los límites predominantemente meseteños de la literatura local e incluye una historia más amplia, más diversa. Su poesía es una poesía “con intención”, como ha dicho la autora en entrevistas. Con ella retrata lo que “un blanco o una blanca” jamás en la vida podría dibujar. Se apropia de los apelativos y de ahí el título: Rotundamente negra. Sus poemas buscan iluminar lo no visible, lo escondido por tantos años, no solo en la literatura, sino en lo político y en lo artístico. Su obra es un precedente para crear nuevos imaginarios dentro de los lectores que puedan llegar a ella, y representa una continuidad con la escritura afrodescendiente costarricense que incluye a Eulalia Bernard y a Quince Duncan, por ejemplo.

Es cierto que su poesía tiene un tópico predominante y recae en dar voz a un grupo marginalizado, que podrán ser mammies en los Estados Unidos o mamas Drusilas en Costa Rica. Campbell está desdibujando estas imágenes y generando nuevos imaginarios, enriquecidos, de una historia y de una cultura vivas, con lo que abre caminos para la representación, la identificación y la creación de referentes inclusivos e interseccionales.

Las temáticas que abordan sus poemas denuncian, generan sensaciones que no le son ajenas a los lectores con conciencia social y que actúan como defensa de los derechos que le han sido arrebatados a la comunidad afrodescendiente. La intención detrás de esas letras pareciera ser la de pasar un conocimiento de generación en generación, una sabiduría, una historia oculta, negada por los medios, por la academia, por la institucionalidad.

La cultura afrodescendiente es una experiencia pocas veces retratada por la literatura nacional, menos aún la experiencia de una mujer negra que ambiciona convertirse en un emblema representativo para muchas personas. Los poemas de Shirley Campbell Barr no solo informan, sino que buscan sensibilizar a su lector, lo despiertan, lo ponen al tanto del racismo, de la discriminación, de la otra historia que no suele ser contada. Su escritura es, así, una oportunidad para problematizar, para cuestionar y para imaginar existencias de las que a menudo no somos conscientes.

Campbell Barr apela a todos esos lectores ansiosos de descubrir un pasado en común. Ese es su gran aporte al panorama literario costarricense del siglo XXI. Parece innecesario explicar por qué debemos leer a Shirley Campbell Barr. Merecemos conocerla porque en su literatura no solo es apreciable lo estético y un talento literario que hace al lector conectarse de inmediato con sus palabras; a

través de ella no solo conocemos su voz, sino la de muchas mujeres y a la vez sus palabras se convierten en semillas de empoderamiento, de cambio, de inquietud, de deseos por escribir también.

El instrumento de Campbell es su poesía. Viene de una familia de mujeres empoderadas, que luchan por cambiar el panorama de la discriminación y de la desigualdad en Costa Rica. Representan desde su trinchera, ya sea la política, la música o la literatura una voz que se defiende, que busca ser representada. Shirley Campbell Barr es, dentro de este contexto, “la que escribe”.

La muñeca negra

En un espacio literario como el costarricense, en el que la crítica no es del todo representativa, ¿quién soy yo para escribir sobre una escritora negra? ¿No sería más apropiado que este texto fuera escrito por una crítica literaria afrodescendiente?

Mi bisabuela era afrodescendiente, lo que mi familia no se preocupó mucho en hacerme saber. De quien se hablaba era de su esposo, un checo ojiclaro y científico. No obstante, cuando me llegó el momento de despertar, de cuestionarme acerca de mis raíces, los datos sobre mi bisabuela eran inexistentes, no se encuentra información en el Registro Civil, desconozco sus raíces. ¿Era ella alguien menos importante que mi abuelo?

Lo poco que se sabe es que sufrió de discriminación, huyó de Guanacaste, trabajó como empleada doméstica y se casó con dicho extranjero. Esta mezcla me vuelve a mí un octavo negra. Las palabras de Shirley durante una entrevista en los Estados Unidos me permiten interiorizar esta aseveración; ahí planteaba que una gota de sangre negra te vuelve afrodescendiente, mientras que en Costa Rica una gota de sangre europea te vuelve blanco. Yo quiero creer que mi sangre negra pervive en mí, es parte de mis ancestras, y quizás ese octavo afrodescendiente me convierta en una voz válida para explicar por qué resulta fundamental leer a Shirley Campbell Barr.

En una entrevista dada en El Farolito, Campbell Barr narró una historia sobre su primera muñeca negra. La recibió ya bien avanzada su infancia, pues en la Costa Rica que le tocó vivir las muñecas negras eran una rareza. La muñeca le permitió verse representada y entender la necesidad de crear formas de visibilizar a las mujeres afrodescendientes y la manera en que sus historias se entrelazan con las del resto del país. En mi caso personal, la conciencia sobre mi propio pasado familiar quizá no hubiera nacido de no ser por los textos de Campbell Barr y de otras escritoras afrodescendientes que han propiciado que me percate de las ausencias en la historia, en la política o en la música: sus letras se convirtieron en mi “muñeca negra”. Creo fervientemente que las producciones literarias de

Campbell vendrán a convertirse en la muñeca negra de muchas más niñas costarricenses.

Otros poemas, otras historias

Las letras de Shirley Campbell fortalecen y empoderan a quienes las leen o, al menos, sensibilizan hacia la injusticia. Enseñan historia: las historias no contadas, las más escondidas y que merecen hacer eco en la mente de quienes las lean. Sus poemas cuestionan y ofrecen una respuesta a sus lectoras y lectores para que surjan otras voces que también sean “las que escriban”: “Tiene que ver con niños / porque Tanisha / pregunta a diario sobre África / y los hijos de la inocencia / se preguntan qué significa ser negros”.

El autoconocimiento identitario, como mujer, como mujer negra, evoca y hace sentir. Sus temas son universales, defienden a la mujer, cuestionan la identidad, dan importancia a la ancestralidad y a la hermandad afrodescendiente, de manera que la memoria se reaviva, te hace sentir como debe ser sentida la poesía. En voz alta, la escritura de Campbell Barr es tan potente como su voz en vivo, llena de seguridad y fuerza: “y cuando los niños sueñan / los sueños tienen palabras / palabras que se hacen vida / y entonces son verdad”.

Los poemas de Campbell son letras con intención; la escasa crítica ha valorado en ella la forma en que contrapone el imaginario nacional al afrodescendiente, desdibujando poco a poco la leyenda del tico blanco que expone Dorothy Mosby (2012), ese que no es tomado como hermanitico. Su poesía da espacio a otras historias, y es que la Historia que ella nos cuenta, la importancia que da a los ancestros, al pasado, trasciende fronteras, crea lazos entre las distintas diásporas afrodescendientes alrededor del mundo.

Así se hace ver en el poema “Nuestra Historia”: “La nuestra no nos llegó en capítulos / ni de menor a mayor / como suele suceder / no nos llegó desde el principio / desde la cuna / desde los primeros días de escuela / no nos apareció en los libros / […] se nos mantuvo oculta como una ladrona / como quien se resiste a la luz / […] nos llegó interpretada por los enemigos”.

Shirley llama a no temer: “Estoy segura de que ya no temo / y no temo porque el temor / se vuelve contra una / Y es que yo ya no soy una / sino que soy tres […] /

Es solo que cuando / se tienen uno o dos o más hijos de este color / y con los ojos abiertos al cielo / una no puede evitar / ser franca con la esperanza / y explicarle / que me tiemblan las manos cuando anochece / uno no puede evitar / exigirle a los sueños que no se marchen".

Como se ve, sus letras son fuerza y alerta; fuerza para los marginados, los grupos que no encontraron nunca a su muñeca negra; alerta para los que creían que no había necesidad de una muñeca negra, para aquellas personas a quienes sus parientes les enterraron la muñeca en el olvido. Quizás si los textos de Campbell Barr hubieran existido antes en el imaginario costarricense, las historias de nuestras ancestras serían contadas de manera diferente o, al menos, serían contadas, pues quienes tienen el privilegio de contar historias y hacer que estas lleguen a muchos no son por lo general aquellos cuyas voces han sido calladas:

Fue necesario que saliéramos

como valientes guerreras a recuperarla

limpiarle las lágrimas

las manos

vestirla de nuevo

llenarla de orgullo

lavar sus rodillas

y cuando estuvo lista

la sacamos al sol

y nuestra historia entonces luce hermosa

resplandeciente

fuerte

y camina desde entonces

con el pecho erguido

y la frente alta.

En suma, leer a Shirley Campbell sensibiliza sobre la condición del ser, y no solo del ser afrodescendiente en Costa Rica, sino con el ser mujer, nieta, madre, hija, bisnieta, marginada, ignorada, invisibilizada en los múltiples sitios alrededor del mundo. ¿Cómo no despertar al nacimiento de preguntas nuevas, de cuestionamientos que comiencen a conectarse con la voz de la escritora? Leerla es percatarse de cuánto puede alguien llenarse de amor, de orgullo, de cuidado hacia lo propio, de sentido de comunidad.

En ella se podrá encontrar –y ese es su gran aporte– el nacimiento de una nueva serie de voces en la literatura costarricense, voces que nunca antes se habían dejado oír ni habían sido conscientes de todo lo que debía ser contado y que tenían el poder para hacerlo.

¿Por qué leer a Jessica Clark?

Laura Casasa Núñez

Una de esas imágenes que se quedaron en mi mente de niña expuesta a mucha televisión fue la de aquella mujer que daba a luz. En la sala de partos todos respiran aliviados al ver que el bebé tiene un cuerpo humano, sin ninguna alteración, ningún rastro que lo diferencie de todos los neonatos del mundo. El momento de felicidad se extiende unos segundos, los suficientes para que los espectadores estemos tranquilos (todo estará bien; la humanidad no corre más peligro) hasta que aquel bebé encantador, de grandes ojos azules, abre la boca y agita una lengua viperina. Se trataba de un episodio de Invasión extraterrestre, serie que transmitía Canal 7 en los 80, cuando Jessica Clark era todavía una niña.

La Tierra había sido invadida por una raza de alienígenas reptilianos que, con apariencia humana, se habían mezclado con los habitantes terrestres y pretendían dominarlos y esclavizarlos. Como si fuera un álbum de fotos de la infancia, nuestra mente registró las imágenes de aquellos hombrecillos que caían por un psicodélico túnel del tiempo; del dedo iluminado de E.T. y la silueta de la bicicleta frente a la luna; de la cabeza de la Estatua de la Libertad derrotada en una playa en un planeta dominado por simios; de Luke cayendo en el vacío galáctico, luego de que Darth Vader le corta la mano y le dice que es su padre. Podría pensarse que la generación de escritores que nacimos durante las décadas de los setenta y ochenta somos hijos de lo que jugamos, lo que leímos y lo que vimos en la televisión. La literatura de Jessica Clark tiene influencias de la música de los ochenta, de series como Los invencibles de Némesis o Cosmos de Carl Sagan, de los cómics de X-Men y los libros de Neil Gaiman o de Arthur Clarke.

Por eso es que resulta precipitado, en cierta forma, catalogarla como una autora de ciencia ficción cuando, en realidad, la construcción de su mundo narrativo abarca otras tantas temáticas como el esoterismo, la lucha ciencia-religión, los poderes mentales, o la existencia de seres ultrapoderosos. Si quisiéramos ubicar

a Jessica Clark en un género, deberíamos más bien considerarla una escritora de ficción especulativa, que engloba historias de fantasía y horror, de utopía y distopías, de superhéroes y seres sobrenaturales, de escenarios apocalípticos y postapocalípticos. Jessica es autora del fin del mundo, del cazador de sombras, de la hechicera blanca y la hechicera negra, de la mujer que fue abducida, del científico loco, del niño elegido. Ha visitado cada uno de estos temas, como ya veremos, y ha creado un mundo multimedia (que ha pasado un poco inadvertido por el público costarricense) que incluye el cómic, la realidad aumentada, el blog, el guion televisivo y otros experimentos "extraliterarios", incluido su sello editorial OLNI (Objeto Literario No Identificado) o sus incursiones en la venta de libros digitales. En sus propias palabras, "mi interés nunca ha sido la tecnología por sí misma. Mi afinidad es por lo paranormal. No digo 'fantástico' porque nunca he explorado los arquetipos de ese género (elfos, hombres lobos, vampiros). Me gustan más los poderes mentales y creo que eso viene de la influencia de las series que te decía y de los cómics", contaba durante una charla que sostuvimos.

Jessica (o tal vez su alter ego, Tessa MacCord) vive el mundo con los ojos abiertos y con la mente inquiriendo, suponiendo, explorando. Basta con mantener una conversación con ella para darse cuenta de su ingenio, su chispa y su capacidad imaginativa. Me parece que esta doble existencia, manifestada en la dedicatoria de su libro Telémaco (2007) es su característica más singular en el seno del grupo de escritores que podrían considerarse su generación: "A Doña Mamá, por la magia. A Don Papá, por la ciencia". Para Jessica, el mundo que vivimos es mucho más extraño de lo que nos parece. La manera de decodificarlo es comprender que aquello que percibimos es solamente una superficie que se pretende inocua, camaleónica, adaptable a aquellos que no saben o no quieren ver más allá cuando, en realidad, laten bajo ella los verdaderos fenómenos que la construyen. La realidad es la otra, un sentido oculto, reservado únicamente para algunos que son capaces de entenderlo. Creo que la literatura de Jessica sigue esa pauta cortazariana: "Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante" ("El sentimiento de lo fantástico").

La producción literaria de Jessica inicia en los primeros años del siglo XXI. Alrededor del año 2000 había una gran expectativa. No se trataba de un fin de

año común: estábamos ante el año que marcaba no solo un cambio de siglo, sino un cambio de milenio. Igual que algunas décadas antes se temía la llegada de los “Tres Días de Oscuridad” (en mayúscula, para recordar el pánico que nos generaba a los chiquillos pensar en esos tres días cataclísmicos), en el cambio de milenio se pronosticaban temibles tsunamis, terremotos e inundaciones que harían desaparecer poblaciones enteras. Para colmo, se esperaba el colapso mundial de las computadoras, todas al mismo tiempo, una vez que dieran las doce de la noche del día 31 de diciembre. El 1 de enero de 2000, sin embargo, todo seguía como antes. La primera obra de Jessica Clark se publicó cinco años después. Con Los salvajes (2005), Jessica se abrió paso en el ambiente literario del momento, recibiendo comentarios positivos de la crítica local como una escritora promisoria, de lenguaje preciso e imaginación viva. Dos años después aparecerá su primera novela, Telémaco (2007), en la que revelará algunas de sus preocupaciones: historias futuristas, ambientadas en escenarios planetarios, que muestran problemáticas políticas y sociales muy alejadas de las que habían nutrido la literatura costarricense durante el siglo anterior. Ya en 1994, Laura Quijano había publicado Una sombra en el hielo, novela corta de ciencia ficción con la cual ganó el Premio Joven Creación de la Editorial Costa Rica, y la EUNED había publicado en 1996 la antología CR 2040, una colección de seis relatos de ciencia ficción. A propósito de esto, en 1994, la Escuela de Estudios Generales tenía como libro de lectura una antología de ciencia ficción titulada Literatura: Humanidad / Tecnología / Tiempo, que reunía relatos de sci-fi de autores varios, costarricenses y extranjeros. Los ánimos estaban caldeados.

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, la literatura costarricense se decantaba por una mirada a los problemas locales urbanos, alejándose de los temas rurales y reconociendo el fracaso de los ideales revolucionarios de los 70. En palabras del crítico Álvaro Quesada,

los autores de este último tercio de siglo viven la experiencia de un mundo complejo y cambiante: desde el ascenso de los ideales revolucionarios y las utopías juveniles de los años 60 y 70, hasta la crisis de los 80, el “fin de las utopías”, el imperio del nuevo capitalismo globalizado, la ideología neoliberal y el “posmodernismo” escéptico y desesperanzado de fines del siglo XX. De aquí que constituyan estos autores y estos textos un grupo heteróclito, complejo y cambiante, que oscila –de un autor a otro y de un texto a otro– entre el entusiasmo y la esperanza o el escepticismo y el desencanto.

Muy probablemente sea este el origen de ese término que agrupa a los escritores de ese período: la Generación del Desencanto. Y como es frecuente en ese péndulo eterno en el que se deslizan los movimientos literarios, el inicio del siglo XXI traerá nuevos autores que ya no pueden abrigarse con esa cobija. Los autores de los 2000 hablarán en un lenguaje que se ha desplazado de las grandes preocupaciones nacionales y del señalamiento de la miseria, la corrupción y el deterioro de las instituciones sociales, a problemáticas que se pretenden más abarcadoras, podríamos decir que planetarias: el calentamiento global, la contaminación, la desaparición de las especies, el avance de la tecnología, la comunicación exacerbada, la dilución de las fronteras, las culturas y las identidades. Esta literatura ya no quiere atender los problemas locales y se desapega de esa mirada crítica sobre la realidad nacional para explorar posibilidades mayores. Es durante esta época que, desde diversos flancos y actores de la literatura nacional, surgirán nuevas texturas literarias en el panorama: negras narrativas policíacas, cuentos de lobos y de vampiros (muy al pelo, dado el éxito de la saga Crepúsculo, cuya primera novela se publicó en 2005).

Jessica Clark ha escrito las novelas Telémaco (2007), Diagonal (2009) y A fuego lento (2013) y el volumen de relatos Los Salvajes (2005). Sus cuentos han aparecido en colecciones de ciencia ficción impulsadas en Costa Rica, principalmente, por la EUNED (Posibles Futuros, 2010; Marte inesperado, 2012; Lunas en vez de sombras, 2013 y Te voy a recordar, 2015) y en revistas y antologías internacionales. En Telémaco, su primera novela, Jessica nos presenta la historia de Pau Haguen, un joven que fue elegido de niño por el científico Amos Thaly, quien le revela un secreto vital para crear una civilización nueva, distinta a la conocida por el ser humano. Diagonal abandona la historia espacial para explorar la vida de Pigo, cazador de sombras atormentado por su pasado y por las tareas que su misma naturaleza le impone. A fuego lento coloca a los cuatro jinetes del Apocalipsis en San José, en una constante lucha interna antes de que se desate la destrucción final del mundo. Los cuentos exploran líneas temáticas parecidas, probablemente con mucha más agilidad y diversidad; por ejemplo, los viajes en el tiempo y el clima en “Pronóstico del tiempo” (Te voy a recordar); los humanoides y la manipulación genética de las emociones humanas en “Joyería mental” (Lunas en vez de sombras); la visión de fenómenos extraterrestres en “Bajagua” (Objeto No Identificado); la destrucción de la humanidad en la guerra por el agua en “Frente frío” (Posibles Futuros); la

posibilidad de que la muerte sea una puerta a una dimensión paralela por la que seres alienígenas toman los cuerpos de los muertos para conquistar la Tierra en “Blip o territorio desconocido” (inédito); la colonización de pueblos extraterrestres a manos de otros superiores en “Ragnarok” (Marte inesperado); la teoría de los fractales en “Mandelbrot” (Los salvajes) o la corrupción política en “Alfaro para Cacique”, el cuento que, me parece, es más distante temáticamente de los demás de su colección (Mittelamerika: Antología de cuentos centroamericanos, 2014). La lista es extensa y diversa.

El lenguaje de Clark es preciso. Sus descripciones son exactas y con ellas la autora mantiene una cadencia contenida y manejada a su antojo. Las palabras que elige son las que corresponden para mostrarnos los espacios y los personajes que quiere. “Primero le llegó el calor, no el aire crujiente de la sequía, sino el olor orgánico y húmedo de sudor, colonia y el polvo verde de las burbujas, bajando desde el segundo piso como una marea invisible y gelatinosa. Un instinto salvaje hizo que quisiera sacar la lengua y probarla” (Telémaco). Algunos giros anglófonos caracterizan también su escritura. Los nombres de sus personajes usualmente buscan desligarse de localismos que los restrinjan; por ejemplo, tenemos a Pau Haguen, a Moisés Estopa Mitchell, a Oscar Williams y otros nombres más sonoros como Amos Tahly, SantoSerio, Kell, Oz, Mazarin o Fen. Otros, sin embargo, mantienen nombres locales como doña Rocío, Pilar, Martín, Miguel. La búsqueda inicial de un desarraigo de lo local se manifiesta en descripciones asépticas y alocales que dan paso posteriormente a un proceso de madurez en el que el localismo se convierte en un espacio posible para el relato (pensemos que una novela futurista recrea espacios como los que podríamos ver en Blade Runner, y terminamos con uno de los jinetes del Apocalipsis, confundido entre la gente que camina por San José centro).

Hay constantes en su narrativa, como la exploración de las relaciones de amigos, como en estas historias de pandillas tipo Avengers o Stranger Things. En A fuego lento, los cuatro jinetes del Apocalipsis se encuentran luego de que uno de ellos, Martín, deserta y se camufla en un edificio de apartamentos donde ha creado una comunidad de amigos “comunes”. En Telémaco, los Nueve son los niños que forman parte de un programa científico y que han crecido juntos para convertirse en una especie de sociedad secreta.

La lucha entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad, son elementos presentes en varios de los relatos de la autora. Estas fuerzas batallan constantemente en el mundo inmaterial y forman parte de la naturaleza humana y de las proyecciones

que esta hace en el entorno. En Diagonal, el bien y el mal se personifican en doña Rocío y en Pilar, ambas brujas, pero una "blanca" y la otra "negra", capaz de hacer daño inusitado e involuntario a la comunidad en la que vive. "Él se quedó en las gradas viéndola partir. Este debía haber sido el momento donde él la sentaba y le explicaba ciertas verdades básicas de la vida: la fuerza del espíritu, el poder de las palabras para canalizarla en el mundo material, la guerra entre el bien y el mal, librada todos los días dentro de cada alma" (Diagonal). El subtítulo de "A fuego lento" reza: "El bien y el mal no son amigos, pero son vecinos".

Ciertas locaciones sirven a la autora para mostrar las posibilidades de que el tiempo y el espacio se alteren para dar paso a realidades paralelas. En "Paranormal.org", son los puentes los que permiten el contacto bidimensional; en "Bijagua", Oscar Williams se enfrenta a avistamientos de fenómenos extraterrestres que tienen su origen en la zona inundada que dio paso a la represa:

Él cae de rodillas, pero yo no me atrevo a girar para ver si está bien. La criatura al final del puente comienza a hablar de forma inaudible, formando palabras horrendas que no alcanzan a llegar a mí. Sus ojos negrísimos están fijos en un punto sobre mi hombro derecho, entre Cabeto y yo. No sé cuánto tiempo pasa conmigo paralizada del susto, el demonio iracundo –que desaparece finalmente en un parpadeo– y Cabeto, que está aún de rodillas cuando yo me atrevo a voltearme.

Una de las imágenes más entrañables que leí en el corpus de Clark es la de un maestro, veterano de guerra, que viaja en el tiempo para continuar la partida de ajedrez que mantiene con uno de sus compañeros:

En menos de un minuto comienzo a sentirme mejor y me siento derecho. Miro hacia la puerta y luego hacia un monitor pequeño. El profesor sigue afuera, jugando con su amigo sin hablar. Por primera vez noto que el árbol que en nuestro siglo es un titán de sombra espléndida, aquí es un infante recién plantado. […] Este es un juego en progreso, jugado a intervalos de minutos una

o dos veces al año, a través del tiempo. El rostro sereno del profesor no traiciona el esfuerzo supremo de voluntad que debe costarle la espera mientras su amigo considera las opciones (“Pronóstico del tiempo”).

Esta es, en mi opinión, una de las imágenes más poderosas de sus cuentos, que trasciende el fenómeno que la ocupa y nos muestra las sensibles particularidades de dos personajes que prácticamente no hablan, pero que entendemos en sus miradas fijas en las piezas del tablero.

Ciertas referencias mitológicas aparecen en algunos relatos. En “Ragnarök”, el fin del mundo en la mitología escandinava, este se manifiesta en una última batalla entre dioses, gigantes y monstruos, quienes se destruirán entre ellos y desolarán la Tierra. La visión apocalíptica bíblica, más familiar en nuestra cultura, se trabaja con bastante devoción en “A fuego lento”, con sus poderosos jinetes y sus características particulares: el jinete del caballo blanco, la conquista; el jinete del caballo rojo, la guerra; el jinete del caballo negro, el hambre y el jinete del caballo amarillo, la muerte. “El caballo de Kell es de fuego y funde la arena en gotas de vidrio. El caballo de Keiran no deja huella. Su piel mortalmente pálida es casi fosforescente en la noche”. María, la científica que es realmente un ser alienígena infiltrado, es conocida como Morrigan, la diosa celta de la muerte y la destrucción, de la nueva vida y el deseo sexual.

Ciencia y religión se oponen en “Blip o territorio desconocido”, un sacerdote y una científica frente a frente en un cuarto de hospital, y en “Mandelbrot”, en donde las matemáticas se oponen a la idea de que el universo ha sido creado y “pensado” por Dios. “Gustavo Centeno no podía recordar exactamente cuándo perdió la fe. Pero últimamente pensaba más y más que fue en el momento en que, con sus dos mejores amigos del Tecnológico, descubrió la geometría de Mandelbrot”.

La literatura de Jessica es cerebral y metódica. Tal vez esa es una de sus mayores virtudes y, a la vez, una de sus principales debilidades. Los relatos se dirigen a la exploración de las ideas que los motivan y a la elucubración de las posibilidades de que aquellos fenómenos paranormales efectivamente pudieran formar parte de la cotidianidad. Esto nos presenta descripciones científicas detalladas:

hasta que comprendió que grandes agujeros se habrían millones de veces al día para permitir el paso de aquellos que dejaban esta dimensión en camino a la otra. La luz blanca […] era sólo la señal de la energía necesaria para abrir la brecha entre una dimensión y otra. El hecho de que la puerta fuera visible solo para el viajero se explicaba fácilmente con el desfase vibracional entre un plano y el siguiente (“Blip o territorio desconocido”).

O en este otro ejemplo, de “Pronóstico del tiempo”): “un toque de mi guante inicia la proyección 3D de la Tierra con todas las variables que nos interesan: presión atmosférica, vientos, humedad, magnetosfera, magnetismo de los suelos y los cambios en polaridad eléctrica que van a hacer que la tormenta de hoy genere una anomalía espontánea en el tiempo”.

A la vez, concentran la fuerza narrativa en los fenómenos descritos, en detrimento de una mayor profundización en los sentimientos y los conflictos interiores de los personajes. De repente los relatos se mantienen en una superficie nutrida por la acción y por la relación de lo sobrenatural, y ahondan poco en una caracterización más conflictiva y más caótica de la realidad interior.

Otro aspecto que, en mi opinión, podríamos pedir los lectores de la obra de Jessica es que las tramas argumentales desarrolladas, especialmente en la novela, caigan con la contundencia que se perfila al inicio, y que amerita un tratamiento descarnado, alejado de la misericordia que un autor puede sentir respecto de sus personajes. El conflicto existencial de Pigo, su naturaleza humana y sobrenatural, las fuerzas poderosas de aquellas brujas que podrían llevar al extremo sus poderes, se diluyen al final de la novela en la rutina de la vida cotidiana (Diagonal). Igual pasa en A fuego lento, donde la esperada destrucción del mundo a manos de esos cuatro jinetes de majestuosas espadas brillantes –en la que queríamos ver que se hundiera San José en un abismo de fuego, donde fueran el llanto y el crujir de dientes– se desvanece al final del relato, el cual termina en algunos ajustes domésticos. Como lectores, querríamos que la trama fuera consecuente con la fuerza interior de los personajes y con los destinos que, inevitablemente, deberían alcanzarlos.

La lectura de la obra total de Jessica Clark ha sido un intrincado laberinto alrededor de su fuerza creativa, sus líneas de pensamiento y sus cavilaciones. Sus historias no se acaban y cada uno de sus cuentos es, fácilmente, un bosquejo

de un relato mayor, más completo, más maduro y más elaborado. En ella están condensadas muchas de las preocupaciones de los autores de nuestra generación, tratadas siempre con inteligencia y con ojo de relojero. Me gustaría, como lectora asidua, que su obra se atreva a romper sus propios límites, que como el replicante Roy Batty, alguno de sus personajes agonice bajo la lluvia diciendo: "Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Naves de ataque en llamas más allá del hombro de Orión. He visto rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia. Hora de morir" (Blade Runner).

Fabián Coto Chaves: Dueto de violín y guitarra

Alexánder Sánchez Mora

El de Fabián Coto Chaves es un caso atípico, diríase que sui generis, en el marco de la literatura costarricense de inicios de milenio. En un medio que se presenta en sociedad de espaldas al pasado y que se ufana de la muerte –o del desconocimiento– de sus "padres" literarios, Coto Chaves proclama su pertenencia y su admiración por una tradición de escritura que para muchos podría parecer añeja. Dentro de un ambiente literario que se esfuerza por ser rabiosamente urbano, por olvidar sus raíces cafetaleras y bananeras, muchos de los relatos de este autor recuperan el ambiente rural. A despecho de una narrativa joven que crea la ilusión de que todo en Costa Rica sucede dentro de un cinturón de asfalto con puntos de referencia clave como la Calle de la Amargura o los bares de la California, sus ficciones respiran barro y neblina.

En marzo del 2015, la colección de relatos El país de las certezas, publicada por la EUNED, inaugura la andanza literaria de este escritor cartago hasta la médula. El país seguía aún montado en la resaca futbolera de Brasil 2014 cuando el año se abrió con el horror del ataque a Charlie Hebdo, y pronto veríamos con incredulidad y sorna la posible candidatura presidencial de Donald Trump. Este pequeño volumen, acaso por ser la opera prima de un escritor por entonces no muy conocido, merecía mucho mejor fortuna por todo lo que contiene y promete. En sus breves cuentos ya se perfilan las claves de un universo ficcional y un estilo que irían definiéndose en sus siguientes libros. Sus rasgos de escritura –una prosa económica, clara y directa, pero no reñida con imágenes líricas y con gusto por la técnica de los cierres de tintes filosóficos– serán una constante hasta El conejo de la quebrada (2019).

Una primera lectura de El país de las certezas puede arrojar una impresión de enorme heterogeneidad muy bien organizada. Junto a recuerdos infantiles y perfiles populares, aparecen también relatos de amor y desamor de resonancias autobiográficas, cuadros históricos sobre la Segunda Guerra Mundial, la guerra

fría, la conquista de América o el escándalo musical del payola en los años sesenta. Lo que parece una caótica diversidad responde, sin embargo, a ciertos hilos o ejes temáticos para nada antojadizos y que revelan mucho de los íntimos fantasmas del escritor. Si se tratara de elaborar una taxonomía, un ejercicio tan bizantino como preciado por la crítica académica, con facilidad aflorarían varios grandes grupos de relatos.

El primero de ellos, que abre el libro, es el dedicado a la evocación de un pasado que luce entrañable y conciliador en la íntima violencia que resguarda. Allí convergen relatos sobre figuras populares ("Fígaro", "Chico Caiteles", "Ramiro") que recuerdan a los Venao, Calachas o Pícale la Gallina de Por el amor de Dios de Dobles Segreda, con otros ("Una cacería de tigre", "Un cerrojo tipo máuser", "Luces de muerto") también semejantes a los cuadros de costumbres de la prensa de finales del XIX, pero que giran en torno a la caza como ejercicio de camaradería y afirmación masculinas, y de los que surge un mundo conservador y patriarcal.

Un lector desatento podría creer que el Fabián Coto Chaves escritor es otro más de los tantos nostálgicos por un antiguo régimen de testosterona y pólvora. Esa sería una gran simplificación, un equívoco. "El mar" y "Un recuerdo improbable de la guerra del 48", que no por casualidad se localizan al inicio del libro, diluyen cualquier certeza sobre los sucesos épicos que sirvieron de hito fundacional a la figuerista Segunda República. Casi sin quererlo, como de soslayo, la grandilocuencia belicista es puesta en entredicho desde la propia visión del bando vencedor. No hay disparos ni muertos, persecuciones ni violencia, solo el recuerdo infantil de un viaje a la finca familiar o el deseo antiheroico de conocer el mar. La mirada de un niño y la de un adulto con deseos infantiles desacralizan el mito masculino del ardor guerrero.

Gustavo Solórzano-Alfaro ha dicho que la prosa de estos cuentos es "erudita y lúdica", en tanto que para Fernando Durán Ayanegui estamos ante un escritor de mentalidad "cosmopolita". Erudición y cosmopolitismo. Son dos términos muy adecuados para caracterizar un gran bloque de pequeños relatos, algunos apenas cuadros, en los que se juega con los resquicios de la memoria, con los rincones olvidados de la historia mundial.

En "Los pájaros de Gerd von Rundstedt", "Los mangos dorados del general MacArthur", "Derrelictos y planetas sin sol" y "Los límites del escepticismo", con una admirable economía de recursos, la crudeza de la Segunda Guerra

Mundial es bosquejada a partir de anécdotas mínimas que actúan como una metonimia del sinsentido, la locura y la muerte. Un procedimiento similar se aplica en “Los misiles R-12”, “Zapping en Berlín del Este”, “Samizdat”, “La sed en los gulags del Ártico” y “Las monstruosidades de Boris Zhutorsky”, pero ahora dirigidos hacia las circunstancias de esa época convulsa y extraña que fue la guerra fría. Aquí, en estos últimos cuentos, salta a la vista una de las anomalías de Fabián Coto Chaves: dentro de un conglomerado artístico de preferencias políticas de izquierda, él opta por la derecha; dentro de una tradición literaria que ha denunciado al imperialismo estadounidense y su capitalismo salvaje, él opta por reconstruir la opresión estalinista y el imperialismo soviético.

Con su segundo libro, Días de proletarización o la situación de la clase obrera en Escazú (2017), Fabián inicia una alianza fructífera con Juan Hernández, quien desde entonces será su editor, primero en Germinal y luego en Encino. La génesis feisbuquera de este libro revela mucho de cómo se han transformado las condiciones de circulación y recepción de los discursos literarios. Lo que comenzó como publicación de estados en la red social se transformó, a sugerencia del editor, en un libro de imprecisa categorización. ¿Cuentos, viñetas, cuadros, novela? Es difícil saberlo y poco importa. Lo destacable es esa prosa chispeante, humorística, y que, desde la sátira, ofrece entrada a algunas de los aspectos más personales de la obra de Coto Chaves.

Desde el título sabemos que estamos ante una parodia del discurso marxista en su versión más académica. Para rastrear una crítica de este tipo en la literatura costarricense hay que remitirse a la que, con toda seguridad, es ya nuestra novela clásica en clave de humor: El Emperador Tertuliano y la Legión de los Superlimpios (1992) de Rodolfo Arias Formoso. En ella, las burlas desacralizadoras se dirigen contra las consignas del sindicalismo de izquierdas y la utopía socialista. Claro que, por ese entonces, para saber de la caída del muro y la desintegración del bloque comunista no había que consultar libros de historia o, peor, Wikipedia, sino tan solo sintonizar Radioperiódicos Reloj de Rolando Angulo Zeledón, o leer las columnas festivas de Julio Rodríguez en La Nación.

Si El Emperador Tertuliano esbozaba una mordaz imagen de la clase media burocrática que había medrado al calor del Estado socialdemócrata, Días de proletarización hace lo propio con los hijos o nietos del Capitán Austerín y la Bola Oval. Son veinticinco años que median entre ambos libros y eso es evidente

en la sustitución de “portaviandas” por “tupperware” al momento del almuerzo, pero en ambos persiste el ritual de las sillas de oficina y la “vida insulsa”, en una mínima reinvención de la clase media tica. Eso sí, el cambio de milenio se hace sentir entre una estética y otra. La novela de Arias Formoso trata con dureza, pero cariño, a sus personajes; ridiculiza sus taras al tiempo que motiva la empatía y los humaniza en sus pequeñas tragedias. Días de proletarización es mucho más descarnada. Su mirada es cínica y desencantada. Los otros, por lo general, carecen de nombre y hasta de rostro, son solo sombras. La venezolana de voz de Miss Universo, los gordos que comen ensalada, los ejecutivos de Dole con buena salud cardiovascular, el señor de Ciudad Neily, el temeroso mae de Davivienda que duda en ponerle queso al osobucco.

No hay nada más serio que el humor. O, como diría Cortázar en La vuelta al día en ochenta mundos, “¡Qué risa, todos lloraban!”.[1] Tal vez por eso, este libro, el más divertido de Fabián Coto Chaves, es el más brutal. El narrador es una curiosa variante del flâneur de la literatura de fines del siglo XIX. A diferencia de ese paseante sin rumbo que en su recorrido reconstruye un mosaico de la urbe, de su entorno físico y humano, el de Coto Chaves es un observador más bien estático que, desde la ventana de su oficina corporativa, radiografía el occidente josefino. Lo elevado de su observatorio es un síntoma de la superioridad intelectual que ejerce desde y por medio del sarcasmo. Desde allí valora y enjuicia, casi siempre negativamente.

Lo más rico de esta voz, muchas veces esnob, como suele serlo la clase letrada, es que disecciona sin miramientos una realidad en la que se sabe inmersa. El motivo recurrente es el desfase que vive la aspiracional clase media entre sus expectativas y sus realidades, resumida en una lúcida proclama: “Soy casi una estaca del Estado Benefactor metida en medio de Plaza Roble”. Todo el libro juega a partir de esas oposiciones binarias de clase: el Ford Ranger de Checho frente a la parada de Sacsa, el torneo de surf en Tamarindo frente a la semifinal de Linafa en Colonia Kennedy, la sodita proletaria frente a los bistrós y trattorias; y así ad infinitum. Aunque se mofa de esos sueños de ascenso, el narrador reconoce que participa de ellos: compra en Auto Mercado, vacaciona en Los Sueños, toma bierzo, almuerza en el Real Intercontinental, escucha a Bruckner, comparte scones caseros…

La novela El conejo de la quebrada (2019) es a un tiempo tradicional e innovadora, algo que ya no es paradójico en la obra de Coto Chaves. Como no podía ser de otra forma en él, esta breve novela corretea, como el simpático

lepórido, entre lo nuevo y lo ancestral. Es una narración que bebe del nature writing, una corriente de larga data en la literatura en inglés con exponentes de la talla de Thoreau o Emerson, pero que en Costa Rica ha llevado su propia trayectoria desde, al menos, las innumerables crónicas de viaje de José J. Sánchez Sánchez hasta la producción de Hernán Elizondo Arce y Santiago Porras. En un acto de justicia histórica y con verdadero deleite, Coto Chaves recupera un registro léxico sobre la flora y la fauna nativas que parecía olvidado por completo. Pero no se trata de un regodeo nostálgico y costumbrista por el pasado, sino que esa tradición se matiza y enriquece con notas propias de un ornitólogo o de un filósofo ermitaño. Si en 1927 Caridad Salazar de Robles escribió Un Robinson tico, ¿será El conejo de la quebrada algo como Un Walden tico del siglo XXI?

El conejo de la quebrada es, ante todo, muchas narraciones que confluyen en una sola de una simpleza apenas aparente. Su anécdota podría resumirse, en una forma burda, como la historia de un tipo que se sienta en una tuca de ciprés a beber whisky mientras sus perros corretean, sin descanso y sin ningún éxito, a un elusivo conejo que adquiere estatura legendaria. Claro, el conejo, la cacería sin fin, las caminatas por los senderos de Jirara, las bajadas a Cartago, son más que eso: son rituales que preparan el camino para un ejercicio de introspección. Lo confiesa el propio narrador: "El sabueso es apenas una excusa". Todas las acciones, que no son muchas, son apenas una excusa para que el narrador se sumerja en un descenso simbólico y temporal por la historia de Costa Rica, por la constitución de lo que antes se llamaba el "alma nacional", pero que ahora, después de Benedict Anderson y Eric Hobsbawm, denominamos "invención de la nacionalidad".

Tal vez no se haya dicho, pero esta novela se emparienta, por esa ruta sinuosa entre quebradas y montañas con forma de brócoli, con las cavilaciones ensayísticas sobre el homo costarricensis de Mario Sancho, Yolanda Oreamuno, Isaac Felipe Azofeifa, Luis Barahona, Alberto Cañas, Carmen Naranjo y, sobre todo, con las de El costarricense, de Constantino Láscaris. La patria nacida entre barriales, la de los descendientes de españoles que se enmontañaron siglos atrás ("los montañeses estamos embrutecidos"), la de leña mojada y gentes ariscas, la que empata con El jaúl de Max Jiménez.

El conejo de la quebrada es literatura de la naturaleza, pero en diálogo con lo urbano. Un largo equívoco que ha sido sostenido por nuestra historiografía es que la literatura costarricense nace con el sello de lo rural. Esto es falso y se

demuestra con facilidad. Si tomamos el pequeño boom creativo de la década de 1880 como el nacimiento de la moderna literatura del país –porque sí hubo literatura colonial, pero esa es otra historia–, constatamos que esos textos fundacionales tienen como espacio una San José en vías de modernización. Aún las fronteras entre ciudad y campo son tenues y se confunden, como sucede en los cuadros de costumbres de la prensa periódica, en la novela Misterio de Manuel Argüello Mora, en los cuentos de Magón o en las novelas de García Monge.

En el 2016, Coto Chaves publica su poemario Largo adiós sin carta. Si en su prosa no escatimaba lirismo, a la inversa sus poemas son pequeños cuadros cuasi narrativos: en todos ellos las imágenes refieren a personajes a quienes les pasa algo, aunque con frecuencia ellos mismos no sepan qué. El yo lírico está, la más de las veces, demasiado involucrado para ser crítico; le gana el asombro, y eso se palpa en la confesión que hace de coda en cada texto. El ritmo de los versos, por momentos trepidante, viene marcado por la acentuación, la aliteración, la polisemia y los contrasentidos.

La de Fabián Coto es una poesía sin añoranza. Allí la infancia se mira acorralada o superada, como el inicio de una carrera en la que importa más la distancia que la velocidad. Así, hasta a Peter Pan le crece barba y Wendy regresa a Neverland “con el mundo metido en el vientre y con las tetas infladas”. Es esa juventud de quien no sabe lo que quiere, pero atisba lo que repudia, la que se apodera de la exnovia expunk que ahora acumula prejuicios debajo de las uñas; la de las parejas que se masturban sin disimulo –y sin mirarse– una al lado del otro; la de la que aprende inglés con la ilusión de poder comunicarse con un príncipe azul; la del Negro Pepe con su cicatriz hostil y su navaja y su rencor inútiles.

La de Fabián Coto Chaves es una poesía tica de inicios del siglo XXI que entronca y se distancia, a ratos, de la de Alfredo Trejos y Luis Chaves, Luis Yuré y Joan Bernal. El mundo lírico es reconocible en sus marcas espaciales de deseo –de nuevo, las aspiraciones burguesas– y degradación, en donde el Barceló y Condovac la Costa son los sitios soñados para unas vacaciones fallidas, donde Chepe tiene cada cuadra y media hoteles donde se puede “oler perico, volar rejo y beber guaro”, y donde los centros comerciales están llenos de cuarentones desdichados con familia y sin ella. En estos versos no hay complacencia, ni siquiera cuando se roza el erotismo.

Este recorrido por los libros de Fabián Coto Chaves no puede limitarse a lo

estrictamente literario, pues la literatura no es, como pretendía el idealismo estructuralista, una realidad autotélica, independiente y que se explica per se sin recurrir a la incómoda y disputada realidad exterior. Hablar de literatura es siempre hablar de mucho más que literatura.

De todas las reflexiones anteriores debería colegirse con claridad que Fabián Coto Chaves es, con gran probabilidad, el escritor de su generación que más ha sostenido, en forma consciente y sistemática, un diálogo con su tradición. Esta identificación con las preocupaciones y temas de generaciones anteriores de escritores, inclusive desborda lo estrictamente literario.

Su gran referente es, por propia confesión y sin duda alguna, José Marín Cañas. Esta cercanía con una de las grandes figuras de la generación de 1940 no resulta sorprendente, pues el autor de El infierno verde también fue una figura anómala en su momento. A diferencia de la mayoría de sus coetáneos, no fue comunista de la primera hornada ni militó en el bando republicano español, y por más de dos décadas cambió el mundo artístico por el empresarial. Así de claro, en un ambiente dominado por los escritores comunistas –Calufa, Fabián Dobles, Carmen Lyra, Joaquín Gutiérrez, Carlos Luis Sáenz, Adolfo Herrera García– Marín Cañas basculó cada vez más hacia la derecha. Además, vivió de cerca el periodismo y, en la turbulenta década de 1930, fue el director del polémico vespertino La Hora, una innovadora propuesta que combinaba las notas sensacionalistas, muchas salidas de la imaginación juguetona de un jovencísimo Adolfo Herrera García, con sesudos análisis de la realidad nacional a cargo de Abelardo Bonilla y ensayos literarios de alto vuelo, como Coto: rincón de olvido y El infierno verde del propio Marín Cañas. Cuatro décadas más tarde, su retorno a las letras se consumó como columnista del conservador matutino La Nación.

Fabián Coto Chaves sigue los pasos de ese Marín Cañas díscolo. Ha escrito, aunque sea en breve y casi que de soslayo, sobre la guerra. En sus libros se cuela, con cierta cotidiana ternura, el amor de pareja. Conduce un programa de opinión y entrevistas en la radio. Publica a diario en sus perfiles de Facebook e Instagram. Es un crítico concienzudo de la izquierda costarricense. Y toca la guitarra, así como Marín Cañas tocaba el violín.

Si los juegos temporales en los que se solazaba Borges fuesen posibles, Marín Cañas recibiría, con placer y complicidad, a Fabián Coto Chaves en la famosa tertulia de la ventana del Diario de Costa Rica. Allí, junto a Mario Sancho y

Abelardo Bonilla, despotricarían, con ingenio y elegancia, sobre la política y la literatura de este rincón de la Tierra Firme del Mar Océano.

[1] Esta cita se usa de epígrafe en El Emperador Tertuliano.

Los niños que fuimos: María Montero

Jochen Vivallo

Hay una línea que marca el fin de la infancia. Es una línea de no retorno que parece estar asociada con las palabras: a los niños no los entendemos porque hablan en un idioma propio. Es como decía el poeta chileno Juan Luis Martínez de los pájaros: hablan en pajarístico. El fin de la infancia es el momento en que el lenguaje irrumpe en la vida y la diluye en litros de agua.

"¿Qué será de los niños que fuimos?", se pregunta Enrique Lihn en el poema homónimo de La pieza oscura. María Montero escribió su primer libro, El juego conquistado, entre los trece y los quince años. Como en un reflejo frente a la pregunta de Lihn, Montero comienza el último poema tanteando una respuesta: "Es cierto que al cabo de treinta o cuarenta años / no seremos los mismos". Y a pesar de que la imagen de una niña con nostalgia por lo que no ha vivido es hermosa, parece inconcebible que a esa edad ya haya hecho el viaje hacia el futuro para mirar atrás.

La certeza de que seremos otros solamente es comprensible si esa niña que habla ha dejado de ser lo que era. Si ya se ha preguntado a sí misma por el futuro de quien fue. Si ya se ha sorprendido por la facilidad con la que se olvida lo que se sentía ser alguien más. Como lectores sabemos que es así –que la que nos habla desde el poema ya ha tenido la sensación de que todo ha sucedido antes, de que no será ni la última ni la primera de nada y no puede aspirar a ser más que un personaje secundario en una novela sin protagonistas–, porque más adelante en el poema aclara: "Sé descifrar las letras de la vieja agenda / y sé que nada es mío". El lenguaje ya irrumpió en la vida para descifrar lo escrito y ahora parece ajeno. La infancia comienza a terminar.

****

En “Aceleración de los cuerpos”, un poema de su segundo libro, María Montero narra su propio nacimiento. Fue en el invierno de 1970 en Burdeos, Francia, mientras su padre, el político y escritor costarricense Álvaro Montero, estudiaba derecho en esa ciudad. María escribe: “mi madre se congela en el amplio corredor y yo me convierto en el deseo que nunca llega a tiempo”.

Cuando era estudiante del Conservatorio de Castella, comenzó a esbozar los poemas de El juego conquistado, por el cual ganaría en 1985 el Premio Joven Creación de la Editorial Costa Rica, a los quince años. Sin premiación ni presentación, el libro pasaría cinco años engavetado con indiferencia en las oficinas de la editorial, hasta que fue publicado en 1990. Se imprimieron mil ejemplares y, por concepto de derechos de autor, a la María Montero de veinte años le llegó un cheque por cinco mil colones. Desde 1989, antes de la publicación de su primer libro, comenzó en el periodismo: vivió bajo el aire acondicionado de las salas de redacción en un “entrenamiento feroz, donde no se supone que sobreviva la literatura”, reconoció Montero en una entrevista realizada para este texto. Estuvo congelada por ese aire, en diferentes medios, hasta el 2017, cuando se retiró. De la literatura no se ha retirado, aunque La mano suicida, su segundo –y hasta ahora último– libro de poesía, fue publicado en el 2000.

***

El juego conquistado está escrito con el abismo de la infancia todavía en el retrovisor. Sus versos recuerdan constantemente que quien los escribe todavía está comenzando a masticar las palabras. Pájaros, árboles, soles, ventanas. Estas son las imágenes arquetípicas de los dibujos infantiles hechos con lápices de color. En El juego conquistado esos elementos infantiles siguen presentes, pero ascendidos –o descendidos– a un nivel poético por el efecto hermético del lenguaje. Con esos materiales básicos, María Montero construye un libro sobre la fascinación que produce comprobar su simple existencia; sobre la recién descubierta idea de que las palabras son una manera de “mantener los sueños predilectos / y las torres de barro de mi infancia”.

Cabría esperar que un debut poético como El juego conquistado sea esencialmente autobiográfico o romántico, pero no lo es. Es sobre la posibilidad de la poesía, sobre la capacidad del lenguaje recientemente aprendido. Cada vocablo parece pesado y saboreado con cuidado, pero con inocencia. El juego conquistado del título es el juego de la poesía, un juego que se practica mediante las palabras. En la infancia, este juego pertenece a un lugar extranjero y se conquista solo en su ocaso. Cuando Montero escribe, en el poema que abre el libro, “que se posa / en las ramas más altas / y silencioso retoma el juego”, parece que está hablando de las propias condiciones de existencia del poema.

Para quien habla en estos poemas, las herramientas para acceder a la experiencia son los sentidos. Siente y luego traduce la experiencia al lenguaje. Es como si, por primera vez, se abrieran los ojos, se percibiera el olor del salitre, se disfrutara la incidencia del sol sobre la piel, se escuchara la agudeza de los pájaros que aparecen constantemente en los poemas, y luego todo esto se pasara al papel.

En este incipiente imperio de los sentidos es especialmente compleja la noción de la mirada que surge en los poemas. Parece saber que lo que vemos también nos mira de vuelta. “La miro y me miro / esperando / la insidia del retorno”. La conciencia visual que expresa genera un punto de vista descentrado que relativiza la mirada de su hablante lírica: sabe que todo lo que proclame el poema es solamente una versión de muchas, que no hay “imágenes únicas del mundo”, que todas están allí para ser conquistadas mediante el juego. “Cuando mires por una ventana / recuerda que el mundo también te mira”, advierte. Y con ello implica que los árboles, las ventanas, los espejos, las calles y el asfalto también tienen su versión, una versión en la “que guardan en su recuerdo / mi recuerdo”.

***

María Montero tenía doce años cuando llegó a sus manos una edición de Hojas de Guanacaste, la revista fundada en 1982 por Rubén Vela, José Antonio Porras y Miguel Fajardo. En ella se incluía el poema “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”, de José Emilio Pacheco. El poema es una respuesta en

verso a unas preguntas que le hizo un estudiante estadounidense de literatura y significó para Montero una certeza absoluta: quería ser escritora. “Lo supe de una manera fulminante, absoluta, antes de haber escrito ni una línea”, confesó Montero. Probablemente lo que Montero escuchó en ese momento fue el dictado.

Generalmente, las cosas que no se pueden definir, pero que se reconocen, tienen muchos nombres. A esta cosa en particular algunos la llaman inspiración, musa, duende, la voz extraña o el dictado, y no es más que la versión personal de la idea helénica del furor que conquista a los poetas y los rapta para hacer algo bello. Por esos mismos días, otra gran influencia para María Montero fue el poeta Osvaldo Sauma, profesor del Conservatorio de Castella entre 1981 y 2010. La influencia de Sauma es evidente, no solo en el lenguaje poético, sino en la disposición temperamental y, digamos, ideológica que comparten las obras de ambos. Sauma ha hablado en más de una ocasión sobre una voz que le dicta los poemas. En la parte final de “Cuarteto de las justificaciones”, escribe: “No afirmo nada. / Tan solo digo que en mí / la vida es un dictado, / así como el poema”. Repite algo similar en una entrevista que le hizo la propia María Montero en el programa Textos y Pretextos. Explica Sauma que “cuando viene el dictado, vos lo sentís, y puede ser en cualquier momento”. En El juego conquistado Sauma es citado, epigrafiado, dedicado y referido. En “Elegía futura”, María Montero escribe: “No opaques los dictados del alma / y deja crecer la voracidad de tu hastío”.

Ya sintonizada con el dictado, a lo largo de El juego conquistado María Montero hace, como en un goteo lento, lo mismo que José Emilio Pacheco ejecuta de manera más compacta en “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”: se define y autoafirma. La poesía es el “juego tumultuoso de las voces”, un “inútil juego del aire”, y la poeta es “la tonta brillante novedosa suicida” que siempre ha estado “junto a los más viejos / los más feos / los menos queridos”.

****

El 31 de octubre del 2000, en el Centro Cultural de España, se presentaron simultáneamente los que son, quizá, los tres libros de poesía más importantes de

esa primera década del siglo: Maremonstrum, de Mauricio Molina; Historias Polaroid, de Luis Chaves, y La mano suicida, de María Montero. Publicados por la recién fundada editorial Perro Azul, a cargo de Carlos Aguilar, y al alero de la edición de La bitácora del iluso, de Osvaldo Sauma, en los últimos veinte años los tres libros han influido como pocos en la forma de entender las posibilidades de la poesía costarricense.

"Me pregunto cómo hago", comenta Montero, "para estructurar mi vida en torno a la escritura, tomando en cuenta que la maternidad envenena todos los caminos de la literatura y sus respectivas ambiciones". Aunque suene paradójico, en el trayecto que dibujan los quince años que pasaron entre la escritura de uno y otro libro, la vida se impuso. De eso, esencialmente, trata La mano suicida.

El triunfo de las exigencias de la vida concreta frente a las exigencias de la literatura tiene dos efectos en la poesía de Montero. El primero es la disposición. Si El juego conquistado era un libro escrito con asombro y a favor de la escritura, La mano suicida está escrito en contra. En contra del matrimonio, de la vida doméstica, del papel genérico de la mujer, de las expectativas, de la maternidad.

En esos quince años, Montero se dedicó al oficio periodístico y tuvo dos hijas; la experiencia de la maternidad modificaría por completo su relación con la poesía: "No digo que la poesía y la maternidad sean incompatibles, sino que es mucho peor, es una guerra declarada, sucia, sin cuartel. Ambos son trabajos emocionales que quieren todo de uno; ninguno quiere menos. En esas relaciones, generalmente alguien sale lastimado. ¿Y si encima no existe una persona que también cuide a los niños, o los lleve a la escuela, o haga las tareas y las compras, o cocine y limpie, o se encargue de los paseos y las enfermedades, o los lleve y traiga de las casas de sus amigos y las fiestas, o les lave los dientes y les cuente un cuento?", explica Montero. Esta guerra produjo una escritura rabiosa como el viento que peina el zacate hacia un lado y muestra la parte más oscura, a la que no le pega el sol. Es probablemente esa rabia que se trasluce la que ha producido las lecturas críticas que establecen La mano suicida como un libro fundamentalmente feminista. "Fue un libro escrito con desesperación, así que supongo que coincide con cualquier discurso desesperado", añade.

El ruido doméstico, que suena como el ruido blanco de los microondas, pero en una frecuencia más baja, sepulta cualquier dictado. Y si bien la poesía no es un deporte de alto rendimiento –porque, como dice Montero, "a diferencia de la

narrativa, que es algo que indudablemente mejora con la práctica, un poeta no necesariamente ‘mejora’ escribiendo más poemas, porque la poesía tiene más que ver con lo que uno es, con el material inflamable de su sensibilidad, que con el entrenamiento”–, sí rivaliza con el dictado de la voz extraña que, para Montero, es necesaria para escribir poesía. “Creo que me acostumbré a ignorar ‘mi voz’ porque me suponía demasiado trabajo extra, pero no lo logré: a veces tuve que prestar atención”.

Desconectarse del ruido de la cotidianidad es un privilegio de clase y de género; en el caso de Montero, la dialéctica entre poesía y maternidad queda clara en “Leyendo a Ferlinghetti gracias a E. Moore”:

La poesía no me interesa más

que el hecho de enamorar a un hombre

o dos.

Ni más que hacer una buena salsa

mejor si es de tomate natural.

Ni más que secar

los cuerpos desnudos de mis hijas.

***

El segundo efecto de la imposición de la vida en la poesía de Montero es la aparición del cuerpo. Si en El juego conquistado el sentido predilecto para

acercarse a la experiencia era la mirada, en La mano suicida es el tacto. Aunque en primera instancia parece que se mantiene la preeminencia de la visión, lo que sostiene todos los poemas es la mano del título, una cierta postura háptica frente al mundo. A fin de cuentas, la mirada sin tacto es una ilusión óptica. Si no, ¿cómo se comprueba la profundidad?

El tacto es un sentido engañoso porque no es uno, sino muchos. Cada centímetro del cuerpo humano está recubierto de esa superficie sensible llamada piel. El tacto divide el interior del exterior: es una frontera entre el mundo y nosotros mismos, lo extranjero y lo propio. La mano es el dispositivo más poderoso del complejo del tacto: agarra, sostiene, acaricia, hiere. Una misma mano puede seducir o violentar; una misma caricia, en diferentes momentos, puede confortar o destruir.

En “Self-Service”, el primer poema del libro, la mano remueve recuerdos, genera placer y dolor: “La mano suicida escarba en la basura / y me invita a acompañarla”. La mano vuelve hacia atrás y escarba, ahonda. “Busca desesperadamente lo perdido: / un ojo inalterable para el mundo, / la intimidad de antes”. Más adelante en el poema aparece la herida, ese tipo de piel que no sana, que reacciona distinto al tacto, que confunde la frontera entre interior y exterior. En los penúltimos versos, escribe: “La mano suicida salta al vacío / pues no arriesga más / que veintisiete letras”. La mano entra en juego con la lengua para formar palabras. En este poema se identifican los tres pilares de La mano suicida: el tacto, la herida y la lengua. La lengua está conquistada desde el primer libro. El tacto y la cicatriz son nuevas, por eso quien habla en los poemas es también un sujeto nuevo. Si en El juego conquistado era “la tonta brillante novedosa suicida”, en La mano suicida “Ya no es más la solitaria estúpida, / la que repara el cuchillo y la risa / de otros espectáculos”.

***

Como en la mano que escarba, el lenguaje de lo táctil se entromete constantemente en el libro y predominan las imágenes táctiles. A lo largo de La mano suicida leemos que los “costados son profundos”, “la boca erizada”, “el gesto agrietado en la intemperie”. La boca es una “herida apresurada” o un lugar

desde el cual “Escupo mis palabras / como si fueran mis propios dientes”. Después de escupir, “Una mano limpia los labios. / Otra el poema”. En una frase de un poema inédito dedicado a la fotógrafa Diane Arbus, escrito en torno al 2010, se dan descripciones que podrían pertenecer a este libro: “vive de sus propios cuchillos, de sus propias heridas, de su propia carne sin espejos”.

****

El bioma en que crece el periodismo de María Montero es el mismo de su poesía: casi se puede ver la misma ciudad dibujada. Pero si la escritura poética nace de la experiencia propia, la escritura periodística pasa más por la experiencia del otro. Es en este punto en el que más brilla la escritura de Montero. Retirada del periodismo desde el 2017, después de casi treinta años de oficio, está claro que lo que hacía Montero no era simplemente periodismo o crónica: era minería a cielo abierto. Pocos escritores han logrado sacar tanto de esta tierra yerma de personajes que es Costa Rica.

Las crónicas de Montero son un gabinete de curiosidades lleno de piezas que recrean la flora y la fauna de una ciudad sin brillo a pesar del mito –sin sustento alguno– de ser una de las primeras con luz eléctrica. En todo caso, si este gabinete existiese, sería invisible, itinerante y esquivo, porque el grueso de la obra periodística de Montero se encuentra en enlaces expirados y cualquier intento por acceder a ella termina en sitios que dan el conocido “Error 404”, el lacónico “Página no encontrada” o el más críptico “DNS_PROBE_FINISHED_NXDOMAIN”.

Fieras domésticas, una selección de crónicas publicadas originalmente en La Nación y en la sección “Registro Público” del sitio ameliarueda.com, apareció en la editorial Perro Azul en el 2019, para saldar un poco esa deuda, pero sigue siendo solamente un catálogo pequeño de un repertorio mucho más amplio. Desde 1989 hasta 2017, María Montero ha escrito, entre otros medios, para La Nación, el Semanario Universidad, la revista SoHo y el mencionado sitio web de Amelia Rueda.

***

El periodismo es contingente y, como tal, muchas de las crónicas, leídas ahora, ya han dejado de decir lo que decían. Lo que queda es la parte más importante: la inteligencia y la elegancia de la escritura y los personajes perennes. La relación entre periodismo y poesía es compleja porque, como explica Montero en un documental realizado por la cineasta Patricia Velásquez, para escribir crónica de repente tenía que "hundirle la cabeza a la poesía para que no me estuviera jodiendo". Aunque también fue un taller de escritura: "El periodismo me dio de comer, pero también me animó a experimentar, me enseñó a narrar y a escribir a la velocidad de la luz", afirmó Montero en entrevista para este ensayo. "No acumulé libros, pero tuve lectores: creo que eso equilibró mi balanza personal, pero claro que he sufrido, porque a veces uno también necesita sosiego, entender lo que le pasa a través de las palabras. No es fácil escribir siempre en estado de extenuación, y hay cosas que no se entienden hasta que no se escriben. Un escritor necesita formación, maestros, estímulos, discusiones y, por supuesto, fuentes de empleo".

***

Policías en huelga, guanacastecos más viejos que el ron, rescatistas de animales, destazadores que hace sesenta años dejaron de matar animales ("pero sus manos siguen manchadas de sangre"), filósofos, talladores psicotropicales de madera, zapateros, criminales inofensivos y empresarios ofensivos. Este listado no agota ni siquiera parcialmente la compleja trama que arman estos personajes y las certezas absolutas que salen de sus bocas. Como un carnicero que dice que hoy "hasta las verdulerías venden carne", un hombre de 92 años que expresa –con precisión milimétrica– que "la profesión de los pobres es el trabajo" o un exconvicto de "la Peni" que, cuando piensa en un amor perdido, sentencia: "Ese recuerdo me maltrata un poquillo". Estos diálogos, por virtud de la acumulación en años y años de crónicas, conforman una obra superior en forma y fondo a gran parte de la narrativa costarricense contemporánea, que en su intento por representar –y tal vez ese sea justamente el problema– la cualidad oral del

lenguaje, siempre derrapan hacia el costumbrismo o la pedantería.

Los personajes, de ficción o no ficción, existen. María Montero trata a los suyos con una mezcla de seriedad sin autoimportancia, una distancia sin indiferencia. “Me tomo absolutamente en serio todo lo que escribo, pero escribir no me parece tan importante”, dice. Por estas cualidades discretas es que las crónicas de Montero no son nunca folclóricas: iluminan la parte desconocida de lo que todos hemos visto y, por un momento, parece que la Costa Rica que existe en sus crónicas se emancipa de ese eterno presente que la hace parecer siempre inmóvil, siempre benévola y bienpensante. Vence la nostalgia de atemporalidad, la falta de conciencia de clase y aparece algo más que un país de mudos, con el consenso como deporte nacional y en el que a nadie le ha pasado nada.

Sus crónicas son reportes afectuosos desde “este pueblo polvoriento” –como aparece en un verso de su primer libro– y describen con punctum la ciudad al atardecer en que “todo parece teñido con yema de huevo”, los ojos de una que está “acostumbrada al mar y tiene la mirada de quien sabe mirarlo” y un zaguán “mojado por la lluvia: unos cuarenta metros de gatos y penumbra”. Están escritas con el ojo, el corazón y el hígado alineados. Al leer en una crónica que “ en este país hasta las nigüentas sufren violencia doméstica”, el lector se retuerce por lo punzante de su mirada, por lo gentil de su descripción y por la distancia, a veces cínica, que aparece entre lo que sucede y lo que escribe. Como en las fotos de Diane Arbus, Montero fija la elusiva superficie de lo que en ellas aparece: los locales comerciales semivacíos que pueblan la ciudad, las gaseosas de colores fosforescentes, los personajes secundarios de este lugar abreviado.

***

“¿Qué será de los niños que fuimos?”, se pregunta Enrique Lihn. Treinta y cinco años después de escribir su primer libro, Montero sigue respondiendo a esta pregunta. En “Allegro ma non troppo”, un poema inédito, escribe: “Perderemos toda perspectiva ante el horror o la fealdad, nos tomaremos de las manos ya sin vernos, creeremos que todo es genial entre nosotros”. Y es que la pregunta de Lihn suena cada vez más fuerte conforme nos alejamos del niño que fuimos, conforme la vida se diluye cada vez más en litros de agua. La infancia fue hace

cuarenta años, la maternidad hace veintiocho, la poesía hace veinte, el periodismo hace tres. La literatura se puede reducir a números: dos libros de poesía, uno de crónicas. Lo otro, la trayectoria vital, no. Ahora, María Montero dice: “Actualmente, por primera vez en mi vida, estoy experimentando la vida lejos del periodismo y sin la opresión de la maternidad, porque mis hijos ya son grandes y puedo exigirles que me dejen en paz sin provocarles un trauma, así que me la paso leyendo, estudiando los mapas del universo que quiero para mí”.

Cuestionar la vida entre risas: Los dramas serio-cómicos de Ailyn Morera

Magda Zavala

Ailyn Morera pertenece al grupo de dramaturgas y dramaturgos costarricenses del siglo XXI en varios sentidos: porque su obra se escribe y pone en escena después del cambio de siglo, porque su sensibilidad teatral corresponde a los llamados de la nueva dramaturgia y porque va más allá con un trabajo dramatúrgico abiertamente militante y político respecto al mundo contemporáneo. Su obra ha dejado atrás la tradición nacionalista costumbrista que impusieron, durante todo el siglo XX, la mayoría de los maestros del arte dramático del país, quienes, sin embargo, apenas alcanzaron un nivel aceptable, con excepciones notorias. Muy pocos autores teatrales de Costa Rica, como Ailyn Morera, han desafiado los tres grandes obstáculos que ha encontrado el desarrollo de este arte en el país: primero, la ya dicha tendencia folclorizante, que pone una mirada “desde arriba” al pueblo y lo mal retrata, con un lente ingrato; segundo, la tentación de hacer obra dramática siguiendo el teatro de las grandes ciudades, esto es, “a la chilena”, “a la argentina”, “a la mexicana”, “a la francesa”, etcétera; y tercero, asumir el teatro de vodevil (comedia ligera con cuadros musicales) de tipo comercial, la del “teatro de Cuesta de Moras”, de tema sexual-erótico-humorístico, como una variedad teatral asentada. La dramaturgia propia de ese tipo de teatro, sexualizada como gancho comercial, populista y ramplona, ha pretendido incluso competir para Premios Nacionales, a tal punto ha llegado su posicionamiento. Por lo tanto, sacudirse de esas laxitudes en este contexto nuestro, de esos enmarcamientos que llevan al arte a tan poca autoexigencia, requiere un serio trabajo de formación y estudio, de búsqueda y atrevimiento experimental. Ese parece haber sido el camino de Ailyn Morera, al decir de sus textos y experiencias teatrales como directora y actriz.

La obra de Ailyn Morera tiene antecedentes entre las dramaturgas costarricenses con sensibilidad de género de las últimas décadas del siglo XX. Se trata de un

teatro reivindicativo, cuando no claramente feminista. La obra de Roxana Campos Luque y, luego, la de Ana Istarú, principalmente, sorprenden con una línea de trabajo distinto al que había seguido la dramaturgia anterior, principalmente de dramaturgos. Ellas abrieron un camino nuevo, donde se reunían condiciones hasta ese momento inéditas: ambas incluían una perspectiva de denuncia de las condiciones degradantes atribuidas a las mujeres, según los papeles de género patriarcales frente a los que se rebelaban y, para lograr plasmarlo en escena, buscaban expresiones formales que rompieran los cánones clásicos.

La obra de Roxana Campos El cristal de mi infancia, primer premio del Concurso de Dramaturgia de la Compañía Nacional de Teatro en 1997, trajo a la temática teatral un tema tabú: el incesto y la violencia sexual contra las niñas. Ana Istarú retomó, en tono más posmoderno, las denuncias de género en sus obras El vuelo de la grulla (1984), Madre nuestra que estás en la tierra (1995), Baby Boom en el Paraíso (2010), Hombres en escabeche (1999), Sexus Benedictus (2003), La Loca (2005) y La cuna (2008). Pero ellas no estaban solas. Siguiendo esa misma ruta temática y discursiva habían escrito Rosa María Britton, en Panamá; Luz Méndez de la Vega, en Guatemala y también Gloria Elena Espinoza de Tercero y Lucero Millán, en Nicaragua, entre otras. Citar a estas dramaturgas centroamericanas es reconocer que existían búsquedas similares a las del conjunto de obras que aquí se estudian, por supuesto, cada una con su singularidad estética.

Ailyn Morera escribe dramaturgia, es guionista y también narradora. Esto significa que es una profesional del teatro, con formación para la investigación y con experiencia teatral, instrumentos muy importantes que le otorgan ventajas comparativas en la creación de textos para la escena. Su trabajo como dramaturga dialoga con el de narradora. De hecho, de Las princesas azules, para citar un caso, tiene una versión narrada, como reinterpretación feminista y contextualizada en la actualidad de cuentos tradicionales europeos, y el texto dramático correspondiente, que incluye distintas narrativas y narradores.

La lista de su obra dramática es ya amplia y sustantiva. Sus obras, considerándolas desde el presente, llegan a dieciséis, de las cuales solo la primera se conserva inédita y dos se encuentran en proceso de preparación para su puesta en escena en el 2021. La mayoría ya fueron llevadas a escena varias veces, incluso en una nueva versión (como ocurre con el texto Dicen las paredes, del 2006, con nueva versión en 2012); y por lo menos dos están en proceso de

escritura. Como la mejor manera de conocer a una autora es ingresar a sus textos, haremos un breve recorrido por la mayoría de ellos, partiendo de la presentación que hace ella de sí misma, difícilmente accesible a la crítica, debido a la volatilidad de los datos en el teatro. De acuerdo con la información proporcionada por la propia Ailyn, su obra, hasta ahora, incluye los siguientes textos:

2020–Este ahora que viene de antes. Inédita. (En proceso de producción en México para el 2021).

2019–El mar corre descalzo. Inédita. (En proceso de producción para el 2021).

2018–Último round (coautoría con Estefan Esquivel). Ganó el concurso del CPAC en la categoría de obra en proceso. Se estrenó en el 2019, en el contexto del Festival Nacional de las Artes, Costa Rica.

2016–Me quejo. Stand-up comedy ambiental. Proyecto ganador de PROARTES, se estrenó en el Teatro Vargas Calvo.

2014–Segundo cuerpo. Bajo la dirección de Érika Rojas, se estrenó en el Teatro Universitario el 7 de agosto 2014. Figuró en el Festival Universitario de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México, del 21 al 27 de setiembre, 2014.

2012–Alas de papel. Busca desarrollar habilidades socioemocionales. Está dirigida a preadolescentes y adolescentes. Tuvo estrenos en el Conservatorio de Castella y en Liberia, Guanacaste.

2012–Se presentó una segunda versión de Dicen las paredes (2006), con dirección de Ailyn Morera y Edward Morgan, en el Teatro 1887 de Costa Rica, y ganó el Concurso Escena Viva. Fue puesta en escena en República Dominicana y México. Ha sido traducida al inglés.

2010–Vacío. Se estrenó en octubre 2010 en el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, bajo la dirección de Roxana Ávila, coautora de la obra. Se le otorgó el Premio Villanueva de la crítica cubana en 2012. Participó en el Festival de Cádiz España, 2012, y en Brasil en 2013.

2010–Las princesas azules. Se presentó en la Sala Vargas Calvo, en el Museo Juan Santamaría y en el Teatro Centro para las Artes, UNA. Estuvo en gira nacional durante diez años. Ha tenido puestas en escena en Colombia, Honduras, Guatemala y El Salvador. Cuenta con una traducción al inglés, hecha por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Connecticut, EE. UU.

2009–Madona en concierto o el festival de órganos. Obtuvo en 2019 el Premio de la Popularidad del Festival Latinoamericano del Monólogo, Cienfuegos, Cuba. Se ha presentado en Cuba, Colombia, México, El Salvador y Colombia.

2008–El laberinto de las mariposas. Teatro documental. Se basa en el libro Mujeres: metamorfosis del efecto mariposa, de María Suárez Toro (2008). Ha tenido presentaciones diversas, entre ellas en el Centro para las Artes de la Universidad Nacional y en el Teatro la Aduana, en Costa Rica. En el ámbito internacional, se presentó en Ciudad del Cabo, Sudáfrica, y en México. Igualmente, en Nicaragua, Guatemala, Panamá y El Salvador. Cuenta con una traducción al inglés del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Connecticut, EE. UU.

2007–Folie à deux, Natacha y el Lobo. Se estrenó en el Teatro Vargas Calvo, con la dirección de David Korich. Estuvo en gira nacional. También tiene una traducción al inglés del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Connecticut, EE. UU., donde forma parte de la bibliografía de referencia.

2006–Dicen las paredes. El texto fue seleccionado como obra representativa del teatro contemporáneo de Costa Rica por el Instituto del Teatro Mundial de Grecia (UTI).

2003–Qué lindas que son las ticas… pero solo las lindas. Se presentó en el Festival Nacional de Limón, en el Teatro 1887, y estuvo en gira nacional. Tuvo puestas en escena en la Universidad de Flagstaff, Arizona, EE. UU (2006 y 2010).

2002–Una flor en el ojal. Se llevó a cabo con la Producción del Parlamento de Mujeres y contó con la dirección de Gladys Alzate. Se estrenó en el Teatro 1887.

2002–Murmurio. Inédita.

Lo que hasta aquí tenemos es una de las más vastas obras escritas por una dramaturga en Costa Rica y, en general, de la dramaturgia histórica del país. El número de obras nos indica una constancia en la escritura dramática y también nos habla de la energía creativa de la autora. Cuando Julia Ardón le pregunta en una entrevista de dónde surge esa necesidad de escribir para el teatro, responde: "Puedo decir que la necesidad de escribir teatro estaba y está ahí (en un lugar muy profundo de mí), quizá por tratarse del género que –a mi juicio– más retrata la perplejidad y condición humana" ("Entrevista a mí", 31 octubre de 2005, Red Cultura). Sin embargo, el suyo fue un duro camino, sin mucha posibilidad de

recibir formación en el país, por la ausencia de programas. “Entonces me tocó una época donde aprendí dramaturgia por intuición y de forma autodidacta. Luego me empecé a capacitar en talleres con maestros en Barcelona y fui becada para una capacitación de un mes con uno de los grandes”, José Sanchis Sinisterra (mensaje personal de la autora, 1.° de setiembre, 2020).

Por otra parte, las condiciones económicas y de género son también obstáculos que pesan más sobre las mujeres creadoras, sobre todo si no existe un capital de base, o la posibilidad del sostén compartido de los gastos, por la presencia de un esposo o compañero. Esas situaciones se traducen en menos tiempo para la creación y muchas más dificultades para lograr las puestas en escena: “Ya sabes bien que ha sido un trabajo realizado con las uñas, robando horas de descanso y en medio del caos familiar, donde los hijos suelen ser ese epicentro que te absorbe y desgasta” (loc. cit.).

Tocando las emociones, cuestionando las certidumbres

Existen en las obras de Ailyn Morera algunas constantes temáticas, así como también un modelo implícito en las acotaciones o indicaciones que guían, o buscan guiar, la posibilidad del montaje, como rasgos de estilo estructurantes, y también un estilo dramatúrgico propio de su escritura, esto es, que singulariza el modo de concebir sus personajes y la intervención de ellos, tanto lingüística como cinética (los movimientos actorales sugeridos) y prosémica (los espacios que usa y cómo los ocupan los personajes y luego los actores). Quizás, antes de considerar los aspectos mencionados, un primer paso es saber a qué tipo de teatro nos enfrentan estas obras.

Las obras de Ailyn Morera se inscriben en la dirección de la nueva dramaturgia, sin embargo, ya de larga tradición, aparecida discursivamente en los años noventa del siglo XX, pero con antecedentes muy firmes en el teatro latinoamericano que había comenzado al finalizar el primer medio siglo, y que se adhería a los modelos de estética teatral de creación colectiva, producto de trabajo conjunto del equipo que hace el montaje, muchos de ellos de fuerte contenido político e inspirados en las luchas populares. Por esa razón, obtenían apoyo económico de sindicatos, asociaciones de bien social, universidades y organizaciones comunitarias, entre otros.

La nueva dramaturgia involucra experiencias teatrales que crean colectivamente el texto dramático para dar origen al “texto teatral” o “dramaturgia colectiva”; es decir, el texto se escribe, o termina de escribirse, en la escena, que incluye o suma el trabajo y aportación actoral, durante la preparación de la puesta que puede tener, o no, un texto de autor como base. A propósito, este último, si existe, no es visto como artefacto intocable. Así lo expresa Ailyn Morera: “La dramaturgia textual es solo un dispositivo que voy a combinar o a poner a interactuar con las otras dramaturgias que voy creando en escena, como la dramaturgia del actor, de la luz, de la imagen, del sonido; todo esto para alcanzar un ‘evento’ estético” (loc. cit).

Una variedad de esta nueva dramaturgia (“nueva” aunque viene en evolución

desde Bertolt Brecht) suma a las experiencias del siglo XX el desenfado posmoderno, que estaba ya vigente en Europa y Latinoamérica al comenzar el siglo XXI. Dramaturgos contemporáneos de Ailyn Morera trabajaban también sobre esas bases: Bernardo Cappa y Mauricio Kartun, en Argentina; Alexis Moreno y Pablo Manzi, en Chile; Víctor Hugo Rascón Banda, Óscar Liera y Sabina Berman, en México, solo para citar algunos nombres y países. Me atrevo a decir que lo que distingue la nueva dramaturgia del siglo XXI de la del XX es su alto componente lúdico, humorístico, desacralizador e interdisciplinario o crisol de artes, porque en escena tienden a mezclarse todas las artes, sumando a ellas las nuevas posibilidades de las artes gráficas y cinematográficas. Y, por supuesto, su abandono relativo de la seriedad en el abordaje de los asuntos políticos.

El trabajo de Ailyn Morera se nutre de esta experiencia. La obra que más claramente muestra este proceso de creación colectiva, porque lo reproduce, lo desdobla en escena, se titula Segundo cuerpo. Esa obra corresponde al "teatro en el teatro", lo que quiere decir que la obra escenifica y contiene el proceso de producción de la obra misma. En ella, los actores reales dan su nombre a los personajes, que toman los hipocorísticos de los nombres de los actores (la actriz Katherine es Kathe, Mauricio es el personaje Mau, Melissa es Meli…). Es un drama de adolescentes que, en su paso a la edad adulta, cuestionan permanentemente su identidad, el sentido de la vida, el lugar de los padres, los linajes de mujeres agredidas, la agresión sexual doméstica y la programación sexual mediante dictados de género, así como la posibilidad de la locura, a modo de escape y refugio, también el valor de las religiones y, finalmente, de la muerte, con un final impactante, dicho por el personaje Meli: "Te reconozco, muerte. Consuelo absoluto".

Con esos temas tan serios sobre el plató, se diría que la obra puede resultar demasiado intensa y pesimista, pero no sucede así, porque el dolor y la violencia de los cuestionamientos se atenúa con una permanente recurrencia al diálogo del absurdo, al juego (por ejemplo, tirar barajas para hacer presagios) y al canto, con varias canciones alusivas a los asuntos de la trama, donde se propone la esperanza y la resistencia. Kathe dice en la escena 9: "Me gusta esto de cantar en la obra". Se recurre también al baile y a los guiños humorísticos de sentido; por ejemplo, en la escena 8 se mezclan las letanías y fórmulas de la confesión con supuestas prescripciones psiquiátricas: "Diez padres nuestros y diez avemarías. 1 Cipranil al día, 20 de Dogmatil Tofranil". Esa combinación de asuntos muy serios y diálogos críticos sobre relaciones sociales y papeles sociales, con una

especie de entreactos burlescos, crean un ambiente jocoso y carnavalesco. Esta es una característica constante de su estilo dramatúrgico.

Alas de papel trabaja también el teatro para adolescentes. El título alude al vuelo triste y frágil que ofrecen las drogas a este sector de la población, seducido en parte considerable por el escape del dolor de lo cotidiano, y caracterizado generalmente por relaciones familiares disfuncionales y patológicas. La psicosis inducida por los fármacos aparece como obstáculo y tentación y es fuente de tensión dramática. Los personajes están divididos en grupos opuestos, en padres e hijos como territorios separados por el poder, donde los hijos están solos para enfrentar la vida y reclaman por esa condición de desamparo. Los padres se desentienden, tomados por el trabajo, en el caso de las madres, o por el alcohol, el ausentismo y las amantes, en el caso de los padres.

Una trama similar, aunque sin el componente lúdico, tiene la obra El mar corre descalzo, donde una familia sufre a la vez la desagregación por la ausencia del padre (tema reiterado en la obra de Ailyn Morera), la enfermedad de la madre, la huida del hijo por su implicación con narcotraficantes, el fracaso matrimonial de la hija, cuyo marido le es infiel en su propia casa, todo ello en el contexto de la llegada de un tsunami, que asola la costa donde viven. Es la vida cotidiana, vista desde la condición de pobreza, enfermedad y ausencia de relaciones sociales armoniosas en la familia, como primer núcleo social frustrante.

El laberinto de las mariposas es la obra con mayor cobertura y difusión, nacional e internacional, de esta autora. En el mismo texto se define como "teatro documental". Una cita al pie de página, del Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología, de Patrice Pavis, aclara: "Este tipo de teatro tiene como propósito utilizar en su texto únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se 'montan' en función de la tesis sociopolítica de la obra […] El teatro documental es el heredero del drama histórico crítico y de la parábola brechtiana (la cual no vacila en presentar en la escena esquemas y cuadros explicativos para documentar el espectáculo)". De este modo, la obra nos muestra sus bases teóricas y nos advierte sobre su apego a la documentación histórica.

Un rasgo enfático en este texto es su carácter fragmentario, una constante de estilo en esta autora. No hay un mundo ordenado en estas obras, sino fragmentos de historias que se imbrican mediante articulaciones que pueden ser de

contenido, o por medio de las canciones y los bailes alusivos a los temas centrales. Este propósito se enuncia en la acotación inicial de la obra: “Propuesta coral y fragmentaria para cuatro actrices que representarán a todos los personajes que se proponen, incluidos los impersonales A, B, C, D”. En realidad, cada uno de los seis actos que constituyen la obra alude a situaciones históricas distintas, entretejidas de algún modo por nudos temáticos. Los primeros dos cuentan la trágica historia de Mileva Maric, primera esposa de Einstein, reducida al papel de esclava y rehén de su marido, con la que él tuvo una colaboración intelectual que no aparece bien documentada. Einstein se queda con la fama de sabio y ella es ignorada por la Historia. El tercer acto da pie a la presentación de Lucy, ancestro femenino del homo sapiens, y del personaje Molly, arquetipo futuro de la mujer creado, efectivamente, por el futurólogo Michio Kaku. Sus historias son contadas y cantadas por los personajes Raquel y Fernanda. Y sin más que una breve alusión de conexión, antojadizo como tantas veces la vida, el acto 3 nos lleva también a la historia de Rosa Parks, la figura del movimiento afrodescendiente de los Estados Unidos, quien revolucionó la historia de su etnia con un gesto simbólico cuando se negó a ceder su asiento en un bus a un blanco que lo pedía para sí. Así se motiva ese salto temático y temporal: “ALEJANDRA– Tiene que ver, porque yo quiero contar la historia de que Obama está donde está porque un día Rosa Parks se atrevió a volar”.

Otras historias se anudan en el acto 5, titulado “Boc Dong Kim y las mujeres de solaz”, sobre la servidumbre sexual de las mujeres en las guerras; mientras en el 6, titulado “Las tejedoras”, se analiza la Historia como tejido hecho sin incluir a las mujeres. Todos los segmentos tienen en común la denuncia de la situación de violencia sobre las mujeres. Al final, se convoca a hacer una nueva urdimbre: “¡Que entren las mujeres y los hombres que están dispuestos a recuperar una resistencia integrativa! Mujeres y hombres dispuestos a ir al encuentro con nuestro ser más profundo, con la intuición, con nuestras relaciones desde la vitalidad, con los derechos humanos y el respeto a la diversidad”. Como es evidente, a toda esta realidad textual la reúnen los hilos de un proyecto ideológico explícito en favor de los derechos de las mujeres.

Un aspecto particularmente interesante es el uso del lenguaje en estas obras destinadas a jóvenes y adolescentes, pues sus diálogos incluyen frases en inglés, o ciertas formas de espánglish de uso generalizado en la Costa Rica de las últimas décadas, un lenguaje fronterizo que sorprende por la distancia de nuestro país del Río Bravo. Esos giros son propios del sociolecto de los jóvenes actuales, permeados por el tuteo de la televisión y la generalización del inglés como

lengua de distinción y de trabajo, incluso en los sectores de trabajadores. Estas obras se ubican precisamente en estos sectores sociales.

Vacío (en coautoría con Roxana Ávila) es una de las obras de mayor cobertura y búsqueda teatrales, solo superada por El laberinto de las mariposas. En Vacío, las reivindicaciones feministas son el eje central, como el sustrato permanente de una trama que anuda distintos casos de locura femenina, a partir de cartas de recluidas psiquiátricas en el Asilo Chapuí durante el período que va de 1890 a 1950. Es un teatro de espacio, donde el lugar cobra un sentido alegórico. El texto lo identifica, a la vez, como un club recreativo y un asilo de locas, desde donde se recuerda a las abuelas, a las madres y "a nosotras mismas". Con este gesto, se incluye a las espectadoras (y a quienes leen el texto) en una genealogía especial, por la vía de la implicación. Existe un personaje que representa este grupo: se llama Voz Nuestra.

Vacío hace "teatro total", lo cual es una forma de representación escénica que aspira a ofrecer una obra de arte orgánica, donde confluyen las diferentes expresiones artísticas, las emociones y pensamientos más diversos y la fuerza creativa y comunicativa del ser humano. Por eso, en Vacío coinciden actrices, actrices-cantantes, cantantes, bailarinas, bailarinas-cantantes, acróbatas y músicas. Y está presente también la voz de las enfermas auténticas, mediante sus cartas. Las acotaciones para el montaje, así como los diálogos, que se expresan en columnas paralelas y simultáneas, dan origen a las escenas. El "texto dramatúrgico escénico", el que surgió en la puesta en escena de octubre de 2010, incluyó un punto de vista que priorizaba la observación de los órganos sexuales femeninos, los cuales se muestran en detalle en el elegante y artístico folleto que se entregó, así como en un comentado desfile de mujeres encabezado por una de ellas, que alumbra, con luz de lámpara, su monte de venus y más, mientras se desplazan todas en procesión. Esta puesta es todo un signo de época, imposible en el presente, donde el puritanismo conservador reinante y su impacto incluso sobre el feminismo lo impediría. Esta puesta en escena contó con una gran producción que hizo posible un espectáculo con músicas y bailarinas en vivo y un elenco numeroso.

La represión de la sexualidad aparece allí como un desencadenante de la locura. Así se muestra en varias de las cartas reales de las enfermas de entonces; por ejemplo, en el segmento o cuadro 37, donde una interna dice que está allí porque no le obedece al marido, o porque era una "mal portada" que andaba en la calle y en la mala vida (cuadro 41). Otra de las causas es que no respetan: primero a la

madre y al padre, luego al marido y, finalmente, al médico. De este modo, las enfermas reales son también personajes de la obra, portadoras de verdad histórica.

Por otra parte, cabe señalar que la enfermedad mental y la historia sexual de abusos y violencia sobre las mujeres están muchas veces relacionadas y lleva también a la crítica de la ideología de la maternidad, vista en los discursos oficiales como condición gozosa y sacralizada; mientras que la realidad exhibe una amplia muestra de maternidades dolientes, obligadas, no elegidas, que obligan a las mujeres a sufrirla hasta la demencia y las acciones filicidas. El tercer acto de Vacío enfatiza la denuncia a la madre, con una construcción formal basada en antiletanías profanas, a modo de desconstrucción de las letanías católicas a la Virgen, dedicadas en este nuevo contexto a la "madre corrupta". Se califica así a la madre destructora y portadora del poder del padre. Andrea, la protagonista dice: "Mi Madre no es mi Madre, mi madre está en función del Padre" (cuadro 43). Al final, se ofrece la razón del nombre de la obra: "El vacío. La mujer no existe. Esta es la falta que llevamos" (cuadro 72).

Tres obras de esta abundante producción tratan de la pareja como unidad social y emocional en crisis, observada desde la estética del absurdo, como "un encuentro de patología, sobre el horror del encierro y dominio", afirma Morera (loc. cit.): Dicen las paredes, Folie à deux y El último round. En estos textos dramáticos, la autora se propuso trabajar el lenguaje, llegar a decir "lo que la palabra no puede y sí logra el silencio metalógico, silencio indecible, silencio amenazante del Ser y del pensamiento que, a su vez, tiene que ver con la ininteligibilidad del mundo" (loc. cit.).

Dicen las paredes, de línea neorrealista y el único texto que refiere más concretamente a la situación política del entorno costarricense, denuncia la corrupción de la clase gobernante, capaz del asesinato de sus opositores. En El último round, una pareja se enfrenta en un cuadrilátero imaginario, con golpes de toda índole, mediados por un Enunciador, que interpreta y analiza las situaciones. Ellos están atrapados en una dinámica de la que ninguno puede huir, a pesar de que "ella está tratando de poner distancia, con excusas y autoexcusas para seguir en la lucha". La traición en la pareja no es vista como infidelidad, sino como la solapada violencia de un marido aparentemente moderno, ocupado en la cocina y amoroso, que resulta ser el "enemigo en casa" que entregó al padre de ella a su verdugo, el hijo del presidente, a sabiendas de que lo iban a asesinar. De ese modo, el marido resulta asesino indirecto del

padre de su mujer. En El último round, la traición sexual es la causa del conflicto, que tiene nuevos medios de evidencia: "Ojos que no ven, Facebook te lo cuenta".

Qué lindas que son las ticas… pero solo las lindas, creada dentro del subgénero de comedia de ideas, le permite a la autora cuestionar el costumbrismo, inscrito en la canción, y desestructura el estereotipo de la belleza de la mujer como condición que la reduce, mientras también desmantela el papel de la televisión (el espacio de toda la obra es un set de televisión donde se filman comerciales). La inclusión de lecturas desconstructoras de la publicidad, por medio de juegos paródicos con las formas del piropo tradicional y de las bombas típicas, le posibilita seguir cuestionando los usos publicitarios de la desnudez y del servilismo a que se obliga a las mujeres. La organización de las escenas, gracias a la técnica de las matrioskas, las muñecas rusas, le permite al texto la oposición de la cultura del presente y del pasado mediante las protagonistas (Mona Lisa, salida del cuadro de Leonardo; la Mujer, modelo de los comerciales, dos sirenas y la Galatea), con diálogos que tratan de desentrañar el mito del amor, del amor y el sexo, del sexo y el deseo, según los papeles de los géneros, y de los atribuidos a los sexos en cada época; es decir, una menuda tarea. Al final, como conclusión, la cultura del presente parece haber degradado las formas positivas de comprensión de estos temas en el pasado.

En Madonna o festival de órganos, la Farola, protagonista del monólogo, se confiesa abiertamente impostora de Madonna para atraer al público y poder contar que le han robado un riñón mientras mantenía un encuentro erótico con su aparente novio, Lorenzo. De ese modo, se pone en primer plano un conflicto característico del presente del que no se suele hablar. Con mucho humor, cantos y bailes, se denuncia el tráfico de órganos y la vista gorda de la "Oficina de Investigación", para concluir que "El punto vergonzoso de este comercio de órganos sigue siendo la mala distribución de la riqueza" (cuadro 14).

Sobre estos temas de nuestro presente distópico, esta contemporaneidad negadora de las bondades de los humanos, nos sensibiliza también la obra Me quejo. Stand-up comedy ambiental, la más sencilla estructuralmente. Se trata de una denuncia del desafuero ambiental producido, en menos de cincuenta años, por la visión económica, el desarrollo tecnológico y la violenta relación con la naturaleza.

Por su parte, la obra Una flor en el ojal, de perspectiva optimista, destaca el

avance de la participación de la mujer en la política costarricense, con lo cual se ve otro horizonte, el de los logros de la cultura.

Finalmente, en Este ahora que viene de antes, texto en progreso inspirado en el mito de Perséfone, Morera explora el circuito del terror que le genera a una madre el secuestro de su hija, perpetrado por la alianza del narcotráfico a la corrupción de la policía.

¿Cómo logra esta autora un teatro sentipensante tan expresivo, vigoroso y cargado de denuncias? Así sintetiza Ailyn Morera su propuesta estética: “Mi dirección actual va más hacia un teatro […] donde el texto no interroga al acontecimiento que sucede en el escenario, sino lo que los espectadores sienten y experimentan al mirar la escena”.

Destaco algunos procedimientos que permiten lograr esa tensión entre los pensamientos, los sentidos y las emociones:

–La constante mirada al envés, por medio del “trastorno”, trastrueque, burla, ironía y reducción al absurdo de las “evidencias” culturales: “Reina […] que concibe con pecado original” (Vacío); “LA NIÑA– Mamá, ¿cuándo termina la muerte de papá?” (Dicen las paredes); “EINSTEIN–Trato a mi esposa como a una empleada a la que no puedo despedir” (El laberinto…); “¿Por qué soy su elegida?… ¿Por qué vivo entre vómitos? ¿Por qué no tengo ángel de la guarda?” (Folie à deux).

–El cruce o mezcla de temporalidades, o la sensación de tiempo detenido. En un ensayo al respecto enviado a Ailyn, afirma Etty Kaufmann:

El tiempo cronológico deja de ser importante y el tiempo lógico asume preponderancia. En esta obra, la autora quiebra la cronología para permitir que la encrucijada esté presente de manera transversal, en toda la propuesta. En el momento en que se comprende que el tiempo no es importante, que un antes y un después no sirve de nada y que las relaciones se ponen en juego desde temporalidades subjetivas, las cosas empiezan a empatarse.

–La búsqueda feminista del lenguaje inclusivo. La permanente preocupación por

el reclamo feminista y sus reivindicaciones lleva a los personajes de sus obras a buscar coherencia lingüística con ese programa vital. Por eso, reconocen que el lenguaje puede excluir a las mujeres, o procurar incluirlas; relativiza la cobertura invisibilizante de los masculinos y feminiza cuando corresponde.

–El recurso constante al lenguaje de la implicación, de la alusión y la connotación es uno de los rasgos más relevantes de estilo. Le permite decir de manera más elocuente con el silencio, o con los suspensos gestuales y los puntos suspensivos, más de lo que se podría decir verbalmente, porque permite a los(as) lectores(as) / espectadores(as) ir más allá y cocrear las emociones, terminar los diálogos, ampliar las connotaciones, asumir y suponer con toda libertad.

***

A manera de conclusión, es posible proponer que el teatro de Ailyn Morera, pensado como conjunto de sus textos dramáticos, incluyendo los textos de dramaturgia escénica de factura colectiva, sus textos escénicos (esto es, los que producen mediante sus montajes y sus textos de base autoral) se agrupan en dos tipos: las obras que buscan el teatro total, con las técnicas de la nueva dramaturgia posmoderna, y las que giran hacia el teatro del absurdo, cuando tratan de la pareja. Ambos involucran la productividad de los hechos sociales circundantes y tienen el propósito de militar en causas específicas. En ese marco, las reivindicaciones feministas están en primer orden y, en concordancia, la reivindicación de las emociones, los deseos, los linajes femeninos, el empoderamiento sobre el propio cuerpo y la rebelión ante las subordinaciones.

El primer grupo citado enfatiza el papel de los espacios donde ocurren movimientos constantes, sean del exterior o del interior de los sujetos (de los personajes y del público). Las obras del teatro total buscan la explosión espacial, el baile, el juego y los desplazamientos, que están siempre en curso, o asaltan y se apoderan de los momentos claves de la trama para desencadenar los sentidos por vía alusiva o connotativa. No es así cuando observan las relaciones de pareja y los conflictos íntimos. En esos casos, las acciones se desarrollan en ámbitos cerrados e interiores y el tempo se vuelve lento. Allí se mueven más las emociones y cobran valor los espacios y tiempos psicológicos.

Una característica especial de los espacios de este teatro es su transformabilidad, lo que significa que experimentan ágiles metamorfosis: de sitios del concierto, del carnaval, de la fiesta y del desfile pueden pasar a espacios de la iglesia y de la confesión, del sueño y del descanso, o del encierro. No los detiene la exigencia de la verosimilitud. En general, según sus propias palabras, esta autora practica el atrevimiento teatral, asume retos transgresores, se propone búsquedas escénicas no complacientes, de riesgo en la estructura dramática, que sacan de un lugar de confort como el que ofrecen las fórmulas usuales; por ejemplo, se rehúsa a escribir con las bien conocidas convenciones que ofrece la TV.

Las obras de Ailyn Morera se proponen la conmoción de los sentimientos y de los supuestos ideológicos; en particular, sacuden las bases que sostienen las discriminaciones. Lo logra a la luz de lo aportado por los feminismos, la crítica cultural y el cuestionamiento político. Se atreve al desnudamiento de lo que está viciado, tanto en las relaciones sociales primarias como en las colectivas. Y no olvida la patológica relación social con el entorno natural que nos reclama, ahora más que nunca, en este momento pandémico a punto del naufragio.

Ternura radical: La literatura de Juanjo Muñoz Knudsen

Fernando Chaves Espinach

"Mucho de lo que viene antes es mentira o no sucedió o sucedió de otra forma", admite el narrador cerca del final de Genial 2006. Se trata de la primera novela de Juanjo Muñoz Knudsen, publicada en 2014. En ella, autor y narrador se confunden; los pliegues de lo ficticio y lo real dibujan una geografía peculiar donde San Rafael del Futuro, un pueblo próximo a la fantasía (pero no tanto), es tan vívido como el Desamparados real, tan material, tan presente. "Las cosas se me olvidan y eso es todo ahuevado, porque siento como que tengo en la cabeza a alguien más que va inventando cosas a medida que lo de verdad pasa y no sé qué hacer", dice el narrador en una reveladora oración arrancada del habla atropellada y repleta de atenuantes de la generación del autor, que es también la mía.

Decir de una novela que habla por una época es hacerle una zancadilla aplaudiéndola. La condena a lecturas futuras que desmenuzarán cuanto dijo y confesó el libro, cuanto evadió o no pudo ver el autor en su contexto; es decir, obliga a fijarse en todo menos en la lectura directa. Pero Muñoz Knudsen concentra su década en Genial 2006 con su lenguaje ansioso e incierto, su desapego de lo circundante y la consiguiente decepción del exterior. Es un síndrome de Estocolmo respecto a su momento histórico, capturado con mayor frecuencia en la poesía que en la narrativa de estos años. El narrador de Genial 2006 pertenece a una generación atrapada entre la Costa Rica que inauguró el mundial de Italia 90 –la borrachera optimista del bilingüismo, el turismo masivo, la marca país– y la que se acerca al bicentenario subempleada, exhausta y rabiosamente aferrada a la promesa de ser otra cosa en otra parte. En su formulación semi-irónica del "realismo pipi" para la Revista Paquidermo, Fabián Coto Chaves señala a Genial 2006 como una manifestación de la estética neoliberal tardía, producción cultural presa del "intimismo exacerbado",

desatenta a la historia y propensa a la sensiblería y lo cursi. Sin embargo, una selfie no es solamente narcisista; el giro hacia lo íntimo no se agota en volver la espalda a los demás.

Por supuesto, Genial 2006 no es ningún proyecto sociológico. Todo lo que podemos discernir de su ambiente es refractado por la historia íntima. De ingenio tan abundante como sus dudas, la novela empieza con el descubrimiento de la muerte y concluye con la promesa de la ficción, la efervescente sugerencia de una “próxima novela”, “para que sigamos hablando y así”. El narrador anónimo comparte con el autor la curiosidad por encontrar en la literatura las partes de sí mismo que no ve por dentro ni en el entorno. Como muchas primeras novelas, Genial 2006 es autorreferencial y traza una educación sentimental. Empieza por la infancia y el inicio de la escritura de novela, atraviesa el desencanto con el amor embriagador durante una estancia en Alemania y, en su coda, retoma los materiales de la adolescencia y confirma que la memoria es un problema: reencontrar los recuerdos no equivale a explicar los hechos ni sus consecuencias. “La cuestión es: ¿por qué estoy escribiendo la novela? Eso se puede simplificar a ¿por qué escribo? Y no puede ser que la respuesta sea ‘Porque me es inevitable’. Tiene que haber algo más”. Descubre que la novela, quizá la escritura en general, es poder decir “no sé”.

Como perdí mi sonrisa natural, mae (2016) comienza donde Genial 2006 acabó, no solo por el crecimiento de su protagonista, sino porque profundiza las grietas del lenguaje que roza la primera novela. Esta vez, el Juanjo literaturizado disecciona su relación con Ann (y otras mujeres) en una narración ondulante que corre en paralelo a los hechos reales y los distorsiona en una constante reflexión sobre cómo contar la vida. Aunque de tema similar, esta novela se aleja de Genial 2006 en su tonalidad y en la fragmentación narrativa, llevada aquí al paroxismo de la incapacidad de seguir contando: la novela acaba en un goteo de oraciones solitarias en la página, mensajes de texto de un remitente distraído y tras un “¿Qué se van a poner a hacer cuando este libro se acabe?” [sic] en una serie de páginas blancas. Hay mucho de juego, un poco de no tomarse nada demasiado en serio, de esquivar las más pesadas necedades de la literatura circundante. Como antes Rodolfo Arias Formoso, aunque con oraciones más distendidas y menos complejidad psicológica, Muñoz Knudsen explora la flexibilidad del coloquialismo más allá del golpe humorístico. También se tambalea más de una vez al borde de la banalidad, a fuerza de reiteración, y de la cursilería (“Cae como un rayo el recuerdo de tu voz”).

Esta segunda novela no trascendería el mero truco sin su núcleo de transparente honestidad, las fibras vulnerables que Muñoz Knudsen abre, disponibles a quien lea, en una estrategia de ver y tocar al otro desde la duda. El narrador se fustiga a sí mismo por alejarse del lenguaje llano y por la fusión engañosa de personaje y autor. Una y otra vez, mientras concatena impresiones dispares del acto de crecer y de relacionarse con otros, Juanjo recalca que está bien fracasar, temer, dudar y ser cruel. Al final, se puede volver a aprender y, si una oración falla, está la siguiente para corregirla. Es algo que se extiende también a la poesía del autor: "No hay que sentir pánico, muchachos / si tomamos la decisión correcta", recuerda en el largo poema que da título a Gigante. "Todo lo que sea salvado / no será perdido".

***

En su prefacio a Genial 2006, Luis Chaves ubica el libro en la estela de lo que en Estados Unidos se llamó "new sincerity", la corriente que se alejó del cinismo y la ironía posmodernas, una tendencia que David Foster Wallace pronosticó en 1993 como una suerte de antirrebeldía, próxima al sentimentalismo y alérgica al cinismo ochentero. Esta energía reverbera en las mutaciones de la autoficción que se afianzaron en el país norteamericano en la segunda década del nuevo siglo, con las novelas de Ben Lerner, Sheila Heti, Rachel Cusk o –más directamente afín a Muñoz Knudsen– Tao Lin, con su prosa llana, distraída y narcótica. Como escribe Christian Lorentzen en Bookforum, el concepto de autoficción es útil porque "se refiere a la forma en que se hace el yo, pero también a la forma en que se hace el libro", una estrategia que atraviesa la narrativa y la poesía de Muñoz Knudsen. La obra del costarricense no se ciñe estrictamente al género, pues a su particular mezcla se suman dos ingredientes disímiles: la cultura de exhibición y automonitoreo permanentes de las redes sociales y la conexión permanente, y el influjo de experimentos formales y editoriales, de Mark Z. Danelewski a Mario Bellatín, las cartoneras y las emergentes editoriales independientes en Costa Rica.[2]

Muñoz y yo compartimos generación en más de un sentido. Ambos nacimos en 1990 y fuimos, además, compañeros en Ciencias de la Comunicación Colectiva de la Universidad de Costa Rica, de donde surgieron en su momento blogs,

publicaciones y eventos literarios. Eso significó que mi primera lectura de Genial 2006, cuando se publicó, fuera similar a jugar trivia con las referencias a personas y situaciones reales, con resultados banales o iluminadores. Algunas siguen siendo útiles: “Pero qué polo escribir sobre un joven que vende drogas”, en las primeras páginas del libro, me sonó, entonces y ahora, a una toma de posición frente a Bajo la lluvia Dios no existe (2011), la novela-escándalo con la que Warren Ulloa inauguró la década, lo mismo que a interminables discusiones sobre la “juventud” en la literatura local. En otra parte, se infiere que el protagonista lee los cuentos de los años 80 del pionero Alexánder Obando, redescubierto por entonces gracias a nuevas ediciones.

Más allá de la frivolidad, ese es uno de los riesgos de la estrategia narrativa en la autoficción: convertirse en confesionario, en filtro mal disimulado de rencillas personales o en una distracción confusa para el lector poco enterado del catálogo de referencias culturales o personales. No obstante, por más próximos que parezcan, asimilar el personaje de “Juanjo” a su autor sería pecar de ingenuo contra un escritor que no lo es, aunque juegue tanto con el desconcierto y la candidez. De forma más significativa, la cercanía entre uno y otro me permite identificar entre líneas el fermento que dio paso al autor: un momento de efervescencia literaria en Costa Rica, en la transición del último coletazo de los blogs y los foros al auge de las editoriales independientes que redistribuyeron la energía local.

Así, a media década, Muñoz cofundó con el artista Diego Arias la editorial Feliz Feliz, llamada así por el restaurante chino frente al Cine Magaly en San José, y en la cual ha publicado casi todo su trabajo desde el 2014 (hoy colaboran en la editorial Andrés Zumbado, Anastasia Molina Ross y Ariel Bertarioni). Tras editar los primeros libros de autores como Gabriel Montagné, de la antología OLA (2016) en adelante, Feliz Feliz ha publicado sobre todo en formato de fanzine, una decisión debida tanto a la búsqueda de sostenibilidad para el proyecto como al tipo de comunidad e interacción que estimula esta práctica. Su primera serie de fanzines incluye a Marvin Coto Hidalgo (Los papeles de barrio La Granja, 2017), David Ulloa Chacón (Cartas a hombres, 2018) y Melina Valdelomar (Mamacita, 2018), y cierra hasta el momento con el primer poemario de Muñoz Knudsen, Gigante (2018). Un proyecto reciente publicó la obra de 31 autores desamparadeños, reunidos mediante convocatoria abierta.

De muchas maneras, la práctica editorial de Juanjo Muñoz Knudsen es inseparable de su escritura. Optar por la autopublicación y por los ejercicios

colaborativos –entre autores y entre disciplinas– no es solo una decisión coyuntural ante la estrechez de plataformas locales para escrituras alternativas, ni solo con “poder modelar la comunidad de la que [quiere] ser parte”, como explica, sino que ha transformado su proceso de escritura. La primera consecuencia es la merma del ritmo de publicación, limitado del 2016 en adelante a colaboraciones con publicaciones colectivas y revistas; la segunda es lo que implica para su estilo volcarse a la producción de sus primeros libros y más adelante, de fanzines. Como admite Muñoz Knudsen, de no haber tenido que diagramar libros, no habría encontrado la libertad que le permitía a su propia escritura (entrevista con el autor, 31 de enero de 2020). Juegos tipográficos, ilustraciones e imágenes integradas al texto y la página misma como herramienta expresiva se aprecian desde Genial 2006 y estructuran Como perdí mi sonrisa juvenil, mae. En la segunda novela, la página en blanco balancea el peso de las ideas, las palabras y las imágenes, y el autor se lo hace saber al lector: “Ahí poco a poco se va a sentir como que se acaba el libro”, anuncia en la última sección, cuando efectivamente escasean las páginas con texto impreso. No es un truco nuevo, pero lo recibimos en nuestra era de saturación: toda disminución reactiva la mirada.

***

Las oraciones de Muñoz Knudsen atraen al lector hacia ideas y emociones en elaboración, a veces inconclusas o interrumpidas, tratando de atajar el gesto antes del sentimentalismo. La contundencia del ritmo desmiente la sensación de lo improvisado (con sus errores gramaticales y los frecuentes “arrepentimientos” del narrador). Tan pronto como se sincera sobre sus emociones, Muñoz Knudsen balancea la vulnerabilidad con humor: “Solo me queda una semana para conquistar a esa mujer. El viernes se acaba el mundo. Dicen. Bueno no, la vara es que se va para Polonia para pasar Navidad y eso”, escribe en Genial 2006, trayendo a tierra un sentimiento que amenaza con edulcorar lo que es, en el fondo, una pasión muy terrenal, muy material. En sus excursiones autobiográficas la familiaridad es camuflaje. Lo que parece trasplantado de la vida real adquiere una capa de performance, como en la serie de fotografías del autor y la presunta protagonista de Como perdí mi sonrisa juvenil, mae que acompasan la sección central del libro, imágenes que descomponen cuadro a

cuadro una caricia entre ambos, como si nos contaran su historia vía webcam. En las páginas opuestas, breves escenas van armando el rompecabezas de la relación (e incluso incorporan un "derecho de respuesta" de Ann), que incluye, por supuesto, el acto de escribir el libro sobre ella y las otras que no son ella.

Las relaciones románticas, la naturaleza de los recuerdos y los malabares que hacen las palabras con ambas conforman la mayoría de textos de Muñoz Knudsen. Cierto escepticismo ante la capacidad de la literatura de capturar la fugacidad de las emociones es desmentido cuando recurre a imágenes que, en su aparente banalidad, sintetizan la intensidad del momento: "Me parece súper polo / escribir poemas en el cel / pero te acabo de tocar el pelo / en un gesto extraño / como del que pone algo / de vuelta en el estante". Este poema aparece en Gigante, cuya sección final –un poema-relato de reafirmación– es un rompimiento con la fantasía amorosa del pasado y la aceptación de la fragilidad, una preocupación por un futuro que ya no es fantasioso, sino el real del cuerpo que madura. "El cuento del poema sería sobre un muchacho / No, mentira / sería sobre una muchacha / Digo, varias muchachas": la voz dubitativa, que se autocorrige, que bromea como para ocultar la sinceridad de su intención, inaugura un poema con ritmo de respiración en un recorrido por deseos, amistades e instantes de conexión entre descargas por torrents, muchas birras y sus resacas, y la atención intermitente de Facebook, celulares y recuerdos a medias.

La masculinidad es quebradiza y Muñoz Knudsen la somete a pruebas de resistencia. En los momentos menos satisfactorios de Genial 2006, especialmente en su sección sobre el enamoramiento con la polaca en la universidad alemana, la ansiedad masculina da pie a imágenes agresivas y a un lenguaje de posesión, uso y descarte de cuerpos femeninos que choca con el narrador vulnerable y generoso de la primera parte. La voz se torna cansina, tan monomaniaca que aplana a los personajes que atraviesan el escenario y, a diferencia del resto del libro, aparece anclada al presente, desdeñosa del pasado que hasta entonces atesoraba.

Muñoz Knudsen aprovecha esta tensión, por ejemplo, en Varones, una colección de relatos de distintos autores editada por Feliz Feliz en el 2019 y subtitulada "Procesos retóricos alrededor de masculinidades en (re)construcción". En "LTAG (Letter to a Gringo): When I Fell in Love with Jay-Z", el narrador acepta cierta dependencia respecto a la madre, la cual le fija una cita con el dentista, una actitud sobreprotectora como de hermano menor hacia la mujer recordada y las

grietas por donde puede penetrar la agresividad: “I would try to think ‘well, if I had money I would love to treat the person that I’m hanging out with’, so if I was getting ‘upset’ about it, that would mean that I’m a machista bañazo”. El inglés astillado del relato agrega urgencia a la expresión apasionada; el Desamparados peligroso y tentativo de este cuento se aleja del hogar añorado, aunque estrecho, de Genial 2006.

Quizás sea obvio que en una época de ironía, desencuentro y distracción busquemos lo más parecido a la autenticidad emocional. El trabajo de Muñoz Knudsen camina desde una narración directa que comunica lo vivido a un desentrañamiento de lo que la escritura le hace a la experiencia. “Desde que dejé de fumar mota tengo más tiempo libre”, una breve reflexión sobre la escritura publicada en Vida útil (20 / 20, 2018), funciona como bisagra entre la primera época de Muñoz Knudsen y lo que vendrá, con fuerza de desahogo y zigzagueante claridad: “Escribir todo esto me relajó y me permitió entender por qué llevo un par de días escribiendo de forma tan distinta a la que me hace sentir a gusto e interesado”. “No que esta otra no lo logre”, agrega, “me interesa y me da risa, nada más me intriga más que esta otra, me intriga quién es la persona que está viviendo esa vida. Dónde, dentro de mí, es que está?” [sic]. El esfuerzo por comunicar la experiencia, en vez de fabricarla, limpia el lenguaje de Muñoz Knudsen, quien no teme escribir palabras como “lindo”, “triste”, “cositas” o “amor” ni cuestionarlas todas; por más cercana al hueso que sea su narración, sigue siendo invención y distanciamiento.

***

El recurso más frecuente que utiliza Muñoz Knudsen para evidenciar la construcción literaria es ofrecer una revelación o una confesión, y socavarla inmediatamente con dudas y bromas que matizan su aparente solidez y desentierran la inseguridad: “Solo en la escritura he podido todavía encontrar ese placer no falsificable. Creo”, o “En un rato ya va a haber gente preguntándose de qué trata mi libro y voy a tener que ver qué invento, porque vieras que lo que me interesa es otra cosa. Me interesa más qué es lo que hice con escribir el libro”. Ambas oraciones provienen de Como perdí mi sonrisa juvenil, mae, un libro que, por otra parte, ofrece un examen minucioso de los gestos, juegos y mentiras

que componen una relación cuya caducidad es prontamente aceptada. El fracaso, la fantasía, la felicidad: luces intermitentes en una novela errática.

En su poesía recurren las evocaciones de lo engañoso y lo irrecuperable: “La moto que se acerca / que en realidad es un Hyundai con una luz quemada. / La tristeza que dan las chicas, / el chillido de los carros al frenar”. La saturación de poesía de despecho usual, exacerbada por la eclosión editorial costarricense, podría desfigurar los mejores momentos de la de Muñoz Knudsen, al confundir el objeto de su agudeza. La mayoría de los tiros del novelista se dirigen a él mismo, no como autoflagelación ni pose de poeta sufrido, sino como alguien que se examina en el espejo intentando entender la materia de la que está hecho. “Estoy confundido y no he dejado de estarlo. Algunas amigas me dirán que eso a esta edad ya nunca para, que el futuro pierde la forma que creíamos que tenía cada vez más”, escribe en “Desde que dejé de fumar mota tengo más tiempo libre”. Repleto de guiños, siempre vuelve al humor, a la comparación aparentemente banal, y celebra en ellas la vida cotidiana, pequeña, minuciosa, que rodea su intento de posicionarse en el mundo y el de cualquiera. Somos recortes del paisaje, no su punto de fuga.

Crecer duele. Las extremidades de la identidad se hacen demasiado grandes muy pronto. En Gigante, el poeta aprende a beber con Francisco, un amigo tan desorientado como él por las intermitencias afectivas con las que cree afianzarse. “Ahí aprendimos / primero acompañados / luego solos // Luego le enseñamos a las novias / y a amigos a tomar / luego estuvimos solos otra vez / y nos tuvimos que enseñar de nuevo / a tomar solos”, reconoce, en retrospección ni tan dulce ni tan amarga. En Gigante, la estructura de “pulmón”, su ritmo de “respiración” (en palabras de Pierre Herrera), emula la identidad elástica que narra el poema. Nuevamente, una selfie no es solo narcisismo y superficie, o más bien, la superficie es más profunda de lo que aceptábamos antes. La autoexaminación y el despliegue público de sus resultados cala en tanto deja en escena sus errores, sus intentos, las fotos desenfocadas que precedieron el cuadro final. En ese ejercicio, el hilo que une las imágenes dispersas de la literatura de Muñoz Knudsen es la aspiración a no ser una mala persona, intentar vivir con una ternura generosa y democrática, que se extiende de envoltorios de confite a labios sobre el borde de un vaso, y del encuentro más transitorio a las siempre renovadas promesas de amor.

La visión de Muñoz, enraizada en la ternura, acumula minuciosamente fragmentos de recuerdos que tal vez sirvan para escribir, en el futuro, el siguiente

libro, lo que viene. El Juanjo que no funcione esta vez disfrutará su corrección en el próximo, y así sucesivamente. Es probable que Muñoz Knudsen cambie de dirección en sus próximos proyectos, conforme la práctica editorial se entrelaza más estrechamente con su pensamiento sobre la literatura. Actualmente, trabaja en traducciones libres de cartas renacentistas y de textos filosóficos, una forma de expresión donde la voz se torna más oblicua y el yo se disipa. El autor recuerda que lo primero que escribió fueron cartas de amor, que con el tiempo mutarían en los libros que conocemos. “Ahora siento que mi carta de amor es tomar un texto medio oscuro que nadie tiene mucha razón para haber leído, traducirlo al español, adaptarlo a nuevos sentidos; agarrar una carta que escribió un filósofo del Renacimiento a su sobrino y ver que es tan fuerte que lo que tengo que hacer es compartirla”, explica (entrevista con el autor, 31 de enero de 2020).

Tal ejercicio es una extensión de su escritura: lo que leemos en sus poemas y novelas es el intento de hallarse en el otro, el esbozo de autodefinirse, el narrador que apunta a algo dentro de su propia escritura para que encontremos, en esa colección de imágenes, diminutos espejos para vernos también nosotros, devolviéndole tal vez la ternura, para crecer con él.

[2] Muñoz Knudsen reconoce estas influencias y, además, recuerda la importancia del taller de escritura que Luis Chaves realizó en el espacio de arte TEOR / ética en el 2010 y donde participaron, entre otros, Diego van der Laat, Mario Zúñiga y Fiamma Aleotti. Chaves introdujo a Muñoz Knudsen a autores como Bellatín (entrevista con el autor, 31 de enero de 2020). Su influjo se nota más en los primeros poemas de Muñoz Knudsen que en los mejores momentos de Gigante (2018). Una labor crítica futura esencial para rastrear voces emergentes de la década implica identificar la fuerza gravitacional de Chaves, su obra y sus talleres.

Variaciones y otras desviaciones en la circomística de Angélica Murillo

Selene Fallas

Alguna vez Borges, explicando la estética de la poesía, expresó que, cuando leemos un buen poema, pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo, que ese poema preexistía en nosotros. Tal vez por el hecho de no ser Borges puedo explicar que no me pase eso de pensar que yo pude haberlo escrito, pero sí percibir que el poema ya debía existir. Leerlo es como recordar que ya lo había leído, como conocer o reconocer(me) en otro: esa sensación de déjà vu que nos evocan ciertos lugares, ciertas miradas, ciertas frases.

Podría decir que vi nacer, o vi en ciernes, algunos poemas de Angélica Murillo; sin embargo, también tuve esa sensación de que esa poesía me hablaba desde una voz que era más bien un eco que recogía otras voces, una música, una suerte de herencia que me permitía el asombro, pero que también me provocaba la sensación de estar frente a un texto no recién nacido sino milenario, eterno.

Angélica Murillo ha publicado Variaciones en torno a la trayectoria de una hormiga (2010), Sobre el amor filial y otras desviaciones (2011) y Circomística (2013). Sin embargo, el orden cronológico de publicación no sigue el de la escritura, que sería: Circomística, Del amor filial y otras desviaciones y Variaciones en torno a la trayectoria de una hormiga.

El poemario Variaciones en torno a la trayectoria de una hormiga (que de aquí en adelante citaré como Variaciones) es un libro que reinventa el mito desde una perspectiva lúdica. El juego subyace a los fenómenos culturales, como señala Huizinga, pues es un aspecto inherente a la dimensión simbólica del ser humano. En este caso, en estos versos, el juego de palabras marca la evolución de todas las civilizaciones y es el sello estilístico de esta obra en particular.

La infancia, la muerte, el sueño o el bosque son escenarios recurrentes en estas

páginas; perderse es fácil, los espacios y personajes se desconstruyen en nuevos espacios y personajes, toman referentes en un diálogo inacabable entre civilizaciones. Acá la propia poesía se define como un tránsito o, mejor, como la posibilidad de un tránsito, y se presenta con rostros y lenguajes diferentes, por lo que el lector debe mantenerse atento. De lo contrario, confundirá un verso con una nota al pie de página, o soñará que leía un libro que lo llevaba de la mano a un laberinto donde el minotauro tendrá cuerpo de hombre, pero cabeza de dragón, uno que en vez de escupir fuego retará su intelecto, como la Esfinge.

La autora, en general, sorprende al lector no solamente por su estilo fresco y depurado sino, además, por su capacidad de hablar de la Historia desde una perspectiva que va más allá de los hechos y las filosofías. Un hablante, una voz in illo tempore que parece haber escuchado los hechos de labios de los dioses, quienes, cansados de secretos, decidieron finalmente compartirnos el fuego.

Algunos poemas ofrecen insólitas relaciones entre el sueño y la poesía. La palabra es capaz de crear una vida o el sueño de una vida, palabra que también puede ser una sentencia de muerte o que puede soñarse como tal. Los labios de la pitonisa van revelando los secretos del oráculo. La escritora juega con el límite o rompe el borde del texto muchas veces y de diversas maneras:

La Maestra dijo

Pregunta

cuando seas un niño

tan viejo como él

Li Po que sueña

con la luna del Yangtze

Este poema convierte el título en parte del texto; es decir, el título puede (o debe) leerse como el primer verso del poema. Igualmente, en otros versos las notas al pie son parte del poema, se juega con los bordes del texto; el marco o la

estructura se usan no solo para exhibir, sino además para contener el poema. Estos versos juegan con lo que para el teatro sería la cuarta pared, pero que en la literatura constituye el diálogo entre ficción y realidad (autor / lector). Esto ya ha sido teorizado y explicado; sin embargo, siempre resulta refrescante cuando un escritor se apropia de estos modelos teóricos para dar volumen o nuevas dimensiones a su obra, de manera que la lectura no resulte plana, sino que obligue a buscar conexiones, pues el texto debe armarse o completarse con el trabajo del lector.

La hormiga fue un insecto adorado por los antiguos tesalios; es símbolo del trabajo y la previsión. En la India, de acuerdo con Chevalier, es símbolo de la pequeñez de lo viviente, pero en este libro de Angélica Murillo parece ser el símbolo de la insignificancia de la humanidad, de lo poco que abarca la vida de un ser humano, de una civilización entera ante la Historia y la cantidad de siglos y hechos que la conforman.

El incesto, el deseo por el conocimiento y los ritos que algunas religiones realizan simbólicamente para obtener comunión con su dios se plantean más allá de lo simbólico y se convierten en un hecho más de las civilizaciones conocidas, en el cáliz humano que permite, en este caso, acceder al conocimiento ancestral y primigenio, a ritos que se experimentan para dar un sentido a la propia existencia; un valor sagrado al instinto, al deseo que mueve las acciones.

Los poemas tienden a ser cosmogónicos y desafiantes, cada espacio y cada era se reconstruye desde la cotidianidad y el juego. La metáfora de la niña que encuentra un manojo de viejas fotografías y que no puede saber, a ciencia cierta, qué personajes tiene ante sus ojos, parece aplicarse a toda la Historia, pues si bien se puede generar hipótesis y recrear condiciones, la verdad sobre cómo fueron los antecesores es siempre vaga y está filtrada por el lenguaje como mecanismo de reconstrucción y, por lo tanto, se torna imprecisa, como el recuerdo de la propia primera infancia.

Variaciones funciona como una invitación a repensar la vida y las palabras. El libro es un diálogo entre la ciencia y el mito, el silencio y la palabra, la filosofía y la poesía, la historia y el relato, el sueño y la vigilia. Es un libro que cautiva y reta al lector desde el principio. En sus páginas, el tabú deja de serlo. Es una poesía ante la que se debe mantener una actitud lúcida; no es una danza, semeja más bien una partida de ajedrez.

En su blog La Ratonera, el poeta Melvyn Aguilar considera que Variaciones "invita a entrar en un juego de encrucijadas y bifurcaciones de más de tres dimensiones y a viajar por sus corredores multidireccionales siguiendo un protocolo cifrado de fechas y acontecimientos". Por su parte, el poeta y crítico Cristián Marcelo, en su blog Los 7 Ahorcados, inscribe la poesía de Angélica dentro del culturalismo, y comenta que es un tipo de poesía que está ganando terreno dentro de la literatura costarricense. Asimismo, advierte que su lectura no es fácil; sin embargo (y para ser francos), la lectura de la poesía nunca ha sido fácil, precisamente por ser un género rico en imágenes y figuras literarias que contribuyen a la riqueza de sentidos. La lírica no es (ni debería ser) la más "humilde" de las musas.

Sobre el amor filial y otras desviaciones (que en adelante llamaré Sobre el amor filial) es un texto que en términos formales (estilísticos) guarda relación con Desviaciones. Sin embargo, estos poemas nos enfrentan a una visión más desesperanzada del mundo y de las relaciones. Acude a mi memoria la genial sentencia de José Saramago: "Los pesimistas son los que cambiarán el mundo, porque los optimistas están maravillados con lo que hay en él". Este es un libro que nos deja más inquietudes que respuestas y nos lleva por temas y paisajes para nada cómodos, incitándonos a arrastrarnos en el fango de nuestra condición humana.

El poemario está dividido en seis partes, cada una de las cuales es una línea del poema con que cierra el texto (el poema final es la suma de las partes, más un verso). Como lo menciona la autora en una entrevista para el programa radial El Placer del Texto, este es un juego de rompecabezas que la autora propone al lector atento, pero también es el diseño que la poeta elige para dar a este poema ese carácter de cierre, de pieza que suma y cierra o completa el sentido de la obra.

Ernesto García, en su blog Sonambulario de Ojos Abiertos, comenta sobre este poemario: "Lo más destacable en su temática son sus aparentes intermitencias feministas". Por mi parte, no encuentro suficientes indicios para nombrar el feminismo en esta poesía, que me resulta más bien un juego de voces que intentan articular un discurso desconstruido sobre las relaciones; no obstante, lo mejor de la literatura en general, y de la poesía en particular, es su capacidad para generar sentidos, su invitación a que cada lector lea y procure una interpretación o un posible acercamiento al texto desde su propia experiencia. Como sujetos o subjetividades, proponemos diferentes modelos acordes con

nuestras propias asociaciones e ideas, y establecemos relaciones para poder suponer lo faltante en el texto y darle un sentido (personal) en la manera de apropiarnos del poema.

En Sobre el amor filial, la poeta arremete contra algo que en Occidente se ha idealizado y puesto en un altar: la familia, o al menos con la necesidad de sobrevivir e identificarnos como parte de un grupo: la horda, la manada, la tribu; esa necesidad evolutiva de saber que pertenecemos a algo y de cuidarnos las espaldas. Así, este poemario nos pone en jaque respecto a aquello que siempre se ha mostrado como “lo ideal”.

La casa que la poeta dibuja no es un espacio de recuerdos agradables, pues es más bien la casa manicomio, que no se representa como un espacio íntimo, familiar. La casa es ese mundo que no se ubica como un lugar “ideal”, sino como una celda, una concha, un lugar que representa un encierro involuntario, una captura. La metáfora del mundo como jaula, prisión o cárcel; y, en él, la muerte como una especie de hilo de Ariadna. Efectivamente, la muerte es, en estos poemas, el sentido, la respuesta, la estructura. El hablante nos cuestiona de manera agresiva en cada frase. De vez en cuando hay un coqueteo, sutil, suave, pero el poema no nos recibe con los ojos cerrados y el labio dispuesto al beso: nos recibe una bofetada, un golpe que intenta despertarnos. El paseo por la ciudad no nos devuelve la esperanza, la urbe es una granja, un espacio de domesticación, pero además de producción, de explotación.

En este libro encontramos una serie de personajes femeninos con características que en poco se parecen a la tradición, con mujeres o voces femeninas perfiladas por cierto desdén, cierto cinismo, aunque el rasgo fundamental de estas voces es la poca importancia que le dan a decir lo “correcto”, a decir lo que la sociedad podría esperar de ellas, además del intertexto y del juego de palabras que son la constante en el poemario. El texto “Emilia I” nos muestra la textura discursiva del poemario:

No le canto al hombre –palabra soez y malsonante–

sino a la plaga terrestre, a la fiera

compuesta de langosta y unicornio

Los poemas dedicados a Emilia cuestionan radicalmente nuestra condición humana, lo natural, lo social, el viaje, la raíz, la muerte, la vida, la ciudad y la selva, eternas paradojas que forman parte de una especie de “conocimiento”, de “estado de la cuestión” que arrastramos y que nunca resolvimos ni resolveremos. El libro también se hace eco del incesto; sin embargo, la poeta extrapola esta imagen en un referente cultural y simbólico más abarcador. Parece hablar de reproches o desamores, desencuentros y despechos, pero desde la literatura, desde una metáfora anterior que se retoma con el objetivo de crear una suma de imágenes que van rompiendo sus orillas para hacerse parte de este collage.

El título del tercer libro de Angélica Murillo, Circomística,[3] siempre me lleva a pensar en el significado o sentido de esta unión de palabras, neologismo que vendría a ser la expresión literaria de la experiencia divina encerrada en el espacio circense. Ahora bien, la palabra circo es claramente masculina, mientras que la palabra mística es, en todas sus acepciones, femenina. En la unión de los dos términos hay algo más que la unión de dos palabras: en ella se unen las miradas, las formas de entender y narrar desde dos principios: el masculino y el femenino. Así como el circo es un espectáculo que mezcla o convoca a diferentes artistas, la circomística es también un espacio de confluencias, un espacio donde se dan cita varias visiones del mundo y de la poesía, aunque la poesía sea, en realidad, solo otra forma de entender y de vivir la vida.

Más que repetir a la autora, quisiera trazar grosso modo algo de su universo. El poema que he elegido se titula “Siete maneras de crear un circo”, y se divide en siete partes, citaré la VI:

UN ECO

Mientras… entras

mueres… eres

La orquesta se impone como el primer elemento circense que la autora revela. El circo es su música, y es ese particular conjunto de instrumentos el que anima y predispone nuestro juicio para observar el acto que se ejecutará en escena. En este caso, la orquesta pretende revelarnos un secreto o, más bien, nos lanza una advertencia: el circo es una cárcel. La música se muestra como un augurio que el mismo circo devora. Los lectores, atraídos como las ratas por el flautista, vamos en pos de una música que crece en confusión y termina devorada en esa jaula a la que entramos: nuestra existencia quizá sufra el mismo destino.

El libro está ahí, extenso y abierto, para que caminemos sobre él y juguemos a ser demiurgos creando sentidos y relaciones a través de una poesía que invita, provoca, sugiere, evoca, pero que nunca termina desnuda: siempre, tras quitar un velo, se encuentra otro, en una especie de eternidad de la danza de Salomé. Al terminar de leer Circomística, queda la duda de si el propósito de la autora es hacer del circo algo más inquietante, en la medida en que las carpas ya no parecen sino un abismo que convida a enamorarse de la muerte.

La poesía de Angélica Murillo nos permite, como lectores, llenar el espacio en blanco, poner lo que hace falta. La poeta nos concede el derecho de hacer nuestra propuesta, de completar el poema. Es en este punto donde el lector participa del diálogo, de la partida de ajedrez que se le presenta.

Los arquetipos son utilizados ampliamente por Angélica Murillo, y en sus libros hallaremos siempre una tendencia a jugar con estos referentes. Los arquetipos, reflejo de cómo el contexto cultural influye en nuestras concepciones del mundo y de las cosas, permiten transmitir esquemas de pensamiento y de experiencias de la realidad. Efectivamente, según Jung, los arquetipos poseen carácter hereditario, y en este caso actúan como un medio que la poeta utiliza para plantear y replantear las relaciones y los espacios.

El juego fonético es un recurso que Angélica trabaja con insistencia, y su poesía está en constante diálogo con el cine, la música, la filosofía, la literatura, la física, la biología, pero sobre todo con el lector. En suma, estamos ante una escritora que nos invita a leer y releer, no solo sus textos, sino también aquellos con los que estos dialogan. Los tres libros hasta ahora publicados tienen elementos estilísticos en común; sin embargo, también cada uno es un universo en sí mismo. El germen de la poesía de Angélica ya está en Circomística, aun cuando alcanza un añejo, una maduración que le da una textura diferente en Variaciones, y el puente entre estas dos obras viene a ser Sobre el amor filial.

Todo artista es siempre el mismo, pero al mismo tiempo otro, lo que es propio de todo ser consciente. Ya lo dijo Borges, y antes que él Heráclito, pero fue el argentino quien volvió sobre esta metáfora para recordarnos que Heráclito no solo se refería al río, sino también a la persona que se metía en sus aguas. También, en sus reflexiones sobre la poesía, nos recuerda que esto mismo pasa con las lecturas: nunca leemos el mismo poema dos veces: “Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto”. Los poemas de Angélica Murillo nos llevan, en cada relectura, a un espacio, a un tiempo y a un estado que nos permite reconocernos en sus líneas, pero que también nos llena de asombro, a la manera de un texto eterno que se lee por primera vez y que, desde entonces, produce la sensación de reconocer o reencontrar en él el inmenso coro de la Literatura.

[3] A propósito de este libro he publicado el ensayo “Los puntos cardinales y Circomística de Angélica Murillo” en la revista Comunicación (ITCR), vol. 24, año 36, enero-junio de 2015.

Como si pudiera dejarse atrás: La narrativa de Catalina Murillo

Carlos Regueyra

Introito

Estaba en Santa Rosa de Piedras Blancas de Osa, en la casa de Aida Alvarado, adonde había ido para que me contara acerca de su vida entre las fincas bananeras de Osa y Corredores, cuando recibí la invitación a participar en esta publicación con un ensayo acerca de la escritura de Catalina Murillo. Acepté de inmediato.

A Catalina, hasta entonces, la había entrevistado tres veces para El Placer del Texto, un programa de radio con el que decidí responderme a la pregunta acerca de cómo o qué es la literatura costarricense contemporánea, ante un tremendo vacío sobre el tema dejado por mi formación académica.

Ya había leído sus novelas y había tenido oportunidad de conversar con la autora al respecto. Me figuraba ya una serie de apreciaciones que podrían llenar las páginas que me fueron encargadas acerca de la expansión de la geografía literaria que representa su escritura, acerca de las protagonistas y su carácter autorreferencial, acerca de cierta plasticidad lírica de su prosa; pero sentí que me hacía falta una conversación complementaria.

Luego de algunos intentos fallidos, finalmente me reuní con la autora, como se lo pedí, fuera de la radio y de la formalidad de la entrevista, para hablar de manera un poco más libre acerca de su vida y de su escritura. “Hay un libro suyo que no he leído aún”, le dije. Se trataba de Corredoiras / Largo domingo cubano. Por casualidad, me dijo, andaba un ejemplar en su bolso y me lo dio.

Era la mañana del lunes 24 de febrero. En dos semanas, la vida cotidiana como la conocíamos sería dislocada por una pandemia de dimensión global; pero esa misma noche, mientras boceteaba las primeras líneas de este escrito, sería otro acontecimiento el que marcaría la circunstancia de la escritura: una turba atacó al líder indígena Jerhy Rivera, y un tipo al que llaman Negri le disparó por la espalda y lo mató. Fue la reacción racista desatada contra las últimas recuperaciones de tierras en el territorio Brörán de Térraba, en la zona sur de Costa Rica.

Pasaron varios meses hasta que pude retomar los apuntes de aquel día. Jerhy era mi amigo; viví con él y su familia durante los dos años que estuve en Térraba. Todavía me enrabia su asesinato y no puedo disociarlo del contexto en el que empecé a escribir este ensayo. Que sean otros los que escriban como si no tuvieran cuerpo ni dolores. Por mi parte, del mismo modo que no puedo escribir como si no conociera a Catalina, tampoco puedo escribir como si fuera mi amiga, ni como si a aquel día no lo hubiese seguido aquella noche.

Pasaron los meses y vuelvo a encontrarme cargado de apuntes y relecturas, con un ensayo crítico sobre la narrativa de Catalina Murillo en la punta de los dedos, pero con una realidad contingente atorada en el cerebro: mientras escribo estas líneas, decenas de ciudades en Estados Unidos están prendidas en llamas, con multitudes en las calles en protesta contra el racismo policial y sistémico, detonadas por el asesinato de George Floyd, estrangulado bajo la rodilla de un policía de Minneápolis.

Que todo esto sirva para excusar este texto que no puede dejar de ser torpe y arbitrario, como de quien quiere tener una conversación literaria mientras de reojo atisba un noticiero, como quien quiere elogiar ahí donde la prosa amerite, pero se niega a ser condescendiente, porque traigo pólvora en el paladar y sangre en los ojos, y detesto esa actitud hipócrita de quienes quieren manifestar su reprobación ante lo que sucede allá en el Norte, pero viven a diario en la indiferencia y el privilegio del racismo y la exclusión que existen aquí. Ese es el sustrato cultural que rodea al asesinato de Jerhy, el mismo en el que se produce la literatura costarricense y con el que, a mi pesar, dialoga este texto y también los textos de Catalina.

Las publicaciones

Catalina Murillo ha publicado tres novelas. Marzo todopoderoso fue editada primero por Perro Azul en 2003 y luego por Lanzallamas en 2010. Tiembla, memoria salió en 2016 con Uruk, y Maybe Managua al año siguiente con el mismo sello. Esta última novela le valió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. Ese 2017 también apareció un volumen que reúne dos textos: Corredoiras y Largo domingo cubano. Corredoiras es una serie de estampas sobre la estancia de la autora en Galicia, y la segunda es una crónica sobre el tiempo en que la autora estudió en Cuba, publicada originalmente en 1995 y luego reeditada en 2013 por Germinal.

Además, algunos relatos suyos han sido incluidos en antologías: "La utópica palabra" hizo parte de Cuentos del paraíso desconocido: Antología última del cuento en Costa Rica, publicada en Sevilla por Algaida Editores en 2008. "Una mala noticia" fue incluido en Historias de nunca acabar: Antología del nuevo cuento costarricense, de la Editorial Costa Rica, en 2009. "Memorias de la burbuja" apareció en la Revista Orsai en 2012 y cuenta una anécdota idéntica a la que se repetirá en Tiembla, memoria: la bonanza de la burbuja económica en España se revienta y una mujer pasa a trabajar en un centro de llamadas.

"La última ronda" fue incluido en 13 ficciones del país sin soldados, publicada en 2015 por la Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México y coordinada por Dorelia Barahona. En setiembre de 2019, en una revista titulada El rapto de Europa, se publicó el relato "No se puede construir".

Además, entre julio de 2007 y mayo de 2008 Catalina Murillo participó en una novela por entregas titulada "Milagros sueltos", escrita junto a otras seis personas en el marco de un proyecto auspiciado por el Centro Cultural de España. El centro del relato es una anécdota que sucede un 2 de agosto en medio de la romería hacia la Basílica de la Virgen de Los Ángeles en Cartago.

Por último, este fatídico 2020 estaba por presentarse el montaje de su guion titulado Dulcinea: Herstoria como parte de "Érase una vez", una iniciativa

conjunta del Teatro Nacional y la Dirección de Vida Estudiantil del Ministerio de Educación Pública que se propone montar adaptaciones de los textos que figuran en el programa educativo para primaria y secundaria. En este caso se trata de una versión libre, recreación o juego a partir de Don Quijote de la Mancha, que no llegó a montarse debido a la pandemia.

Este recorrido de alguna manera ilustra un acontecimiento que habría que reseñar: las primeras publicaciones de Catalina tienen pocos tirajes, con circulación escasa, hoy imposibles de hallar. Salieron en un contexto en que las posibilidades de publicación eran reducidas y Perro Azul daba la sensación de una editorial verdaderamente alternativa, donde publicaban alcohólicos y drogadictos, gentes sin temor de Dios, frente al conglomerado de acartonadas publicaciones estatales. Ahora, las novelas de Catalina Murillo circulan en una editorial asociada a la Cámara del Libro, con estantes en casi todas las librerías y un enfoque comercial, en medio de un panorama en el que se han multiplicado las posibilidades de edición y hay editoriales para casi todos los gustos. Ganó un Premio Nacional y recibe encargos de un programa del MEP. Valga la hipótesis: Catalina Murillo pasó de ser una escritora marginal a una que está en el centro, aunque sea en el centro de algo que no existe.

Este valle

Este valle es una isla. No he sido yo el primero en descubrirlo ni seré el último en lamentarlo.

Qué debería abordar la literatura escrita en esta franja de tierra es un asunto viejo y manoseado. Hace más de un siglo, Carlos Gagini respondía que lo local, que lo autóctono; y Ricardo Fernández Guardia decía que era mejor hablar de Europa, que sí es un lugar lindo. En esas se nos ha ido el siglo y medio de literatura costarricense, entre el costumbrismo y el loado prestigio de asomarse fuera del estanque.

Por eso, uno de los méritos de la narrativa de Catalina Murillo es la expansión geográfica del apocado espacio de esta alcantarilla desbordada en la que vivimos. Y es mérito porque de un tiempo para acá (que no sé datar y no quiero) se entronaron en el deber ser de la literatura local las anodinas aventuras de las gentes de la clase media, donde el perro del vecino o las birras viendo la mejenga, los insípidos desencuentros amorosos y el consumo de cultura pop se repiten cada año con distintos títulos; ora en verso, ora en prosa, el mismo libro con muchas portadas. Es meritorio porque nos recuerda que hay más mundo que tu barrio y más vidas que la tuya.

Marzo todopoderoso transcurre en los alrededores de la Universidad de Costa Rica, en la Calle Cáustica (hoy llamada de la Amargura) y barrios no muy alejados; pero Largo domingo cubano sucede entre La Habana y Guanímar; Corredoiras en Galicia, y Tiembla, memoria en Madrid, lo mismo que los cuentos "La utópica palabra" y "No se puede construir".

Pero Maybe Managua, contrario a lo que su título puede hacer creer, no transcurre ahí, en la capital nica. Es más, ni un solo personaje es nicaragüense, salvo un novio de una alemana escuálida en un bar, de quienes el protagonista (que es español) atisba una conversación. El único nica de la novela, entonces, está presente en tres páginas, como intruso en una conversación entre cheles, apenas eso.

De modo que ese que es su mérito es también su limitación. Aquella expansión geográfica es limitada. El cosmopolitismo a veces queda hasta ahí nomás, dentro de las fronteras del lugar común. Pero, afortunadamente, se lanza hacia Guanímar o Alquízar, en Cuba, o hacia las remotidades de Galicia, y nos trae las postales de unos paisajes que no de otro modo llegarían hasta las imprentas que todavía se echan a andar con electricidad del ICE, retratos de personajes que da gusto haber visto caminar o haberles leído hablar.

En la entrevista sobre Maybe Managua, Catalina contó que se ha interesado por la condición de extranjería, por la posibilidad de una idiosincrasia. Está bien. Es bueno que se interese por qué hacen y cómo son los europeos en Centroamérica, que retrate a las cubanas de aquí y de allá, a la caterva de ticos sin gracia y sin talento. Pero si hacemos un balance entre los personajes protagónicos y los secundarios y vamos repartiendo la baraja según las geografías y cualidades, se percibe al final un tufo eurofílico que lleva a pensar que las relaciones entre Europa y Centroamérica, a estas alturas, si no son abordadas desde una profunda perspectiva crítica sobre la colonialidad, piden recordar aquella línea de Borges que daba respuesta a un español anacrónico que afirmó que Madrid era el meridiano cultural de Hispanoamérica, a lo que el argentino respondió: “Che meridiano, hacete a un lao, que voy a escupir”.

Azul contra todo

Otro de los méritos de la narrativa de Catalina Murillo son las mujeres rebeldes o insumisas que pueblan sus páginas. Pero en cuanto escribo la frase me pregunto si adjetivos como “rebeldes” o “insumisas” les quedarán grandes.

“Azul” se hace llamar la protagonista de Marzo todopoderoso. En la entrevista que hicimos al respecto, Catalina decía que veíamos a esta adolescente enfrentarse contra todo: contra las costumbres, contra la moral, contra la religión, contra lo femenino que encarna su madre.

Esa actitud, atenuada o matizada a veces, la encontraremos en personajes de otros textos de Catalina Murillo, y ello es refrescante. Aun cuando Tiembla, memoria es la historia de un “sopapo amoroso”, como lo definió la autora, no asistimos al esquema reiterado de una comedia romántica; y, en general, encontramos mujeres que no tienen como aspiración en la vida casarse con un vecino para formar una bella familia con la que ir a misa los domingos, a diferencia de tu tía: “Atrapar a un hombre como modus vivendi”, dice en su relato más reciente. Son mujeres en huida de este lodazal de mediocridad y conservadurismo, al que miran sobre el hombro o por el retrovisor.

Sin embargo, en un país donde el matrimonio es una aspiración incluso para quienes aparentemente estarían fuera de la norma, a la narrativa de Catalina Murillo no deja de rondarla el fantasma del “buen partido”; es decir, cierto lugar común de las relaciones, siempre entre hombres y mujeres como entidades unívocas que, a esta altura del siglo, resulta anticuado, aunque reconozco que constituye una ruptura respecto no solo de la generación anterior sino de cierta moral mayoritaria. Véase el final de “Memorias de la burbuja”, por ejemplo.

Recordemos, por si alguien lo olvidaba, que Costa Rica sigue siendo un país confesional; es decir, que la religión católica, apostólica y romana es la religión del Estado; y si llega a suceder en un futuro próximo una variación al respecto sería acaso para sustituirla por la versión neopentecostal y no otra cosa. Así que el hecho de que los personajes y las historias de Catalina se sitúen bastante al

margen de esas prescripciones debería ser un punto de partida básico, un mínimo común y no un aspecto destacado, pero, en nuestro medio (lamentablemente) lo es. De modo que es importante, entonces, que los personajes, hombres y mujeres, tengan fetiches, deseos y frustraciones sexuales. Ello no solo aporta verosimilitud, sino que pone el foco en la carnalidad temible y abyecta para el sustrato moral aún dominante, que exige a las mujeres discreción y recato.

Sin embargo, la figura de Mónica, en Maybe Managua, consolida por otra vía el modelo de mujeres que protagonizan las novelas de Catalina Murillo: no libres, quizá, pero dueñas de sí mismas, no ya en un plano sexual sino vital.

Pero ahí donde está el mérito está también la limitación, como ya dije. Todas esas mujeres, destacadas o protagónicas y afortunadamente excéntricas que mencioné arriba, son el mismo personaje evolucionando en el tiempo: son Catalina. En la entrevista sobre Tiembla, memoria, la autora confesó que su inventiva es limitada: lo suyo es la autoficción. En sus libros podemos leer de manera bastante clara momentos de su vida.

Aida Alvarado, de quien hablé en la primera línea de este ensayo, salió una noche de su casa, con doce años, pintarrajeada la cara, con un vestido de novia para ir a buscar a una partera que asistiera a su madre que estaba de labor, arrastrando un machete por el suelo para que nadie se metiera con ella en el camino. Cuando tu vida tiene escenas como esta, quiero oírlas contar cuarenta veces. Lo que no quiero leer otra vez son los encuentros desafortunados entre una mujer inteligente, con más o menos ambiciones, con un soplas bueno para casi nada como los que aparecen en “La última ronda”, en Marzo todopoderoso, en Maybe Managua, en Tiembla, memoria, y hasta en Dulcinea: Herstoria. No porque el retrato del soplas no sea fidedigno de esa idiosincrasia por la que se interesa la autora y que reconozco en aquel primo, en el vecino, en el cuñado de la pulpera y posiblemente en mí mismo, sino porque personaje tan sin gracia no da para tantas reiterativas páginas.

Para una prosa luminosa

Yo no sé qué habrá que hacer ni porqué se me ocurrió este subtítulo bombillesco, pero tengo la sospecha de que está bueno y es de mi gusto que la escritura me sorprenda no solo por la historia que cuenta sino también por la manera en que está organizada la frase o incluso el bloque de frases que configuran un párrafo. En Tiembla, memoria, por ejemplo, hay párrafos rematados en verso.

Aspiro, como lector, a una prosa sin desperdicio, pero no a una frugal; y encuentro, a veces, en la escritura de Catalina, una delectación de la forma, es decir, un saboreo del léxico y de la sintaxis que atribuyo a dos fuentes. Por un lado, a la lectura, al bagaje, al estudio, que puede ser informal, y tanto mejor, de la lengua, y más precisamente de la poesía, su rostro mejor; que no basta, sin embargo, si no se acompaña, por otro lado, de creatividad y de ingenio.

Mis frases favoritas, las que me dan la sensación de cosa pulida, de palabra macerada, están más y mejor en Corredoiras o en Tiembla, memoria, a menudo para describir personajes: para "extraer alguna metáfora de la jauría humana". Aunque prefiero la aventura que relata Maybe Managua, siento que allí la prosa cede demasiado a la anécdota, se vuelve menos bella para ser más eficiente.

La literariedad de Tiembla, memoria, ese tono juguetón e intencionadamente novelesco que apela a los lectores a veces, elabora frases quizá alambicadas y cita y trastoca versos de otros. Puede que resulte molesto o innecesario para otro tipo de lector, como reconoció la propia autora. A mí, en cambio, me divierte. Porque, si bien hay bagaje léxico y plasticidad de resonancias poéticas en general, la escritura de Catalina Murillo no es pedante, y el ingenio al que me he referido suele encaminarse hacia una forma de humor.

El problema o limitación relacionada con este trabajo del estilo aparece explícitamente en el conjunto de notas al pie que la autora incluyó en el guion aún inédito de Dulcinea: Herstoria. Me refiero a la potestad que concede a la Real Academia Española para admitir o no palabras; es decir, mientras las protagonistas, como decía, se rebelan contra otros mandatos, la narradora

permite que unos señores, investidos de un poder ilegítimo a fuerza de alcurnia y mandato colonial, le administren la lengua.

Suspenso y estructura

Me interesa observar cómo se disponen las historias, cómo se narran los acontecimientos, mediante cuáles recursos, porque son los engranajes que mantienen en movimiento la maquinaria de las novelas.

Marzo todopoderoso se sustenta en el suspenso generado por la posibilidad de un encuentro sexual entre Azul y Lota (la protagonista y su respectivo bueno para nada), en esa seducción que ella promueve y que mantiene en tensión. En Tiembla, memoria, el suspenso está menos acentuado como artilugio, pues los títulos de cada parte de la novela nos anuncian un recorrido del que podemos adivinar un punto de llegada. Lo que resulta de mayor interés acerca de la disposición de los acontecimientos, de cómo se narran, en este caso, es el recurso epistolar. Cata M. Botellas, la protagonista, intercambia cartas con su amiga Patiño. Una parte de lo que sucede lo sabemos, no mediante una narración directa, sino porque una se lo cuenta a la otra, quien a su vez lo comenta. Así, el hilo narrativo no se percibe diáfano sino refractado, y yo encuentro valor en esa textualidad diversificada.

Maybe Managua, en cambio, vuelve a la intriga como motor: qué pasará ahora, cómo se resolverá esta situación y la siguiente. Aquí los giros o puntos de quiebre de la narración nos presentan una novela en tres segmentos, que ni siquiera son capítulos porque no tienen títulos ni nada, pero que plantean diferentes estados anímicos en el protagonista e incluso paisajes donde acontecen. En cada segmento, además, el protagonista tiene enfrente a una mujer distinta con quien se relaciona de una manera y con una actitud particulares.

Aunque he de decir que, para mi gusto, hay pasajes o situaciones que se extienden demasiado, en especial en ese Largo domingo cubano (en ese sentido, prefiero la concisión de Corredoiras y encuentro excesivo el comienzo de Maybe Managua, cuya aventura tarda en arrancar) estos aspectos que he intentado resumir acerca del manejo del suspenso como motor narrativo y de diversas textualidades permiten que las novelas de Catalina Murillo sean entretenidas,

que interese leerlas y seguir leyéndolas hasta el final.

Engarce o eslabón

Hacer El Placer del Texto durante cuatro años me dejó varios aprendizajes. Quizás el más importante haya sido aprender a leer los textos, no solo en sí mismos, sino también desde una perspectiva más amplia, pensando en el lugar que ocupan en la historiografía literaria local y hasta regional. Catalina Murillo es parte de una generación de escritoras latinoamericanas cuya obra está en plena vigencia; pienso en Samantha Schweblin, Guadalupe Nettel, Mayra Santos-Febres, Mariana Enríquez, Alejandra Costamagna.

Es ya bastante conocido el ensayo en el que Virginia Woolf habló de la necesidad de un cuarto propio para que las mujeres pudieran escribir. Cuarto propio y autonomía financiera, decía. En la conversación que tuve con Catalina aquella mañana de lunes me llamó la atención ese detalle: me dijo que siempre tuvo un cuarto para encerrarse a escribir.

Cuando le pregunté por el origen de su escritura, antes que alguna lectura decisiva, Catalina mencionó a su abuela fabuladora, a quien le gustaba inventar historias. Me gusta esta referencia porque conecta su escritura, en primer lugar, con el cultivo de la narración oral, que es el lugar fuera de la escritura al que fueron confinadas las mujeres. Estos dos hechos, entonces, me permiten ubicarla en un momento en que la literatura escrita por mujeres ha conquistado ya su derecho de entrada en el campo literario, aunque ciertas estructuras de poder que ejercen la marginación, si bien en declive, continúan vigentes.

Contra dichas estructuras, contras las reales prescripciones académicas, con más furia, más gracia y desparpajo, más incisivas, más interseccionales, vendrán las nuevas novelistas, las que seguirán, y que deberían leer a Catalina. “La esperanza es el opio de los cobardes”, dice Cata M. Botellas en Tiembla, memoria. Así que yo no tengo esperanza. Tengo certeza.

Cómo leer a Alexánder Obando y no desistir en el intento[4]

Albino Chacón

La decisión de escribir sobre un texto literario tiene siempre motivaciones que comienzan siendo a veces triviales, pero después resulta que no lo son y que tienen que ver con problemas fundamentales que ya intuíamos. En mi caso, el primer contacto con la escritura de Alexánder Obando sucedió en el momento mismo de la adquisición de El más violento paraíso (2001), del que ya me habían llegado comentarios acerca de su difícil lectura, que a menudo era abandonada, tal como sugiere Esteban Ureña en el prólogo a la novela:

Nadie abre. El lector se da cuenta con preocupación de que no existe llave para esa cerradura […] Muchos no lo soportan. Los más valientes hacen dos o tres intentos. ¿Tenemos la libertad de leer? Quizás sí: al menos de leer o no leer (por ejemplo, esta novela o este prólogo). Incluso si quien hace de escritor en ese momento pone todo tipo de trabas para disuadir a cualquiera de seguir adelante con una empresa demasiado inútil, incluso bizantina…

La primera impresión con El más violento paraíso es la de una novela sin límites […] Las distintas historias, citas parafraseos, que en la primera lectura parecen carecer de sentido, abren una metaforización vertiginosa.

Pregunté por el libro a la joven dependiente que atendía en esos momentos la pequeña librería herediana; lo ubicó inmediatamente y de manera emotiva, casi con una actitud de culto, lo blandió ante mis ojos y me dijo: “Después de esta

novela la literatura costarricense ya no será nunca la misma”. La joven me dijo luego que estaba preparando sus exámenes de bachillerato en la secundaria, pero era una lectora empedernida de literatura, de lo que me di cuenta por las referencias que comenzó a darme.

El segundo momento de contacto con la obra lo constituyó la lectura de un trabajo universitario del escritor guatemalteco Francisco Alejandro Méndez, quien se refiere al libro de Obando como “una especie de parteaguas en la literatura costarricense contemporánea”. Méndez también refiere su conocimiento de varias personas que inician la lectura pero que no avanzan más allá de las doscientas primeras páginas: “conforme pasan los capítulos comienzan a perderse, hasta sentirse sumergidos en un recinto-laberinto del que salen solamente si abandonan el texto”.[5]

Un tercer momento lo constituye algunas referencias que el escritor costarricense Adriano Corrales hace del texto en un artículo sobre la nueva novela de nuestro país. Corrales afirma que “El más violento paraíso es ya un hito en la historia de nuestra literatura” y que “el texto es probablemente el mayor esfuerzo narrativo de la contemporaneidad costarricense”.

No puede pasar desapercibido lo que hay de común en esos tres juicios, que apuntan hacia algo que trasciende un mero interés de gusto personal. Los tres indican que la novela de Obando estaría rompiendo el horizonte de expectativas que había marcado hasta entonces la narrativa nacional, demasiada afincada hasta finales del siglo XX en la linealidad de las tramas y en un código realista demasiado rígido. Si El más violento paraíso funcionó como un parteaguas, ello no se debe solo a los contenidos sino sobre todo a la manera en que se construye y desconstruye el texto novelesco, con múltiples interreferencialidades temporales que llegan a una especie de presente transhistórico.

La entrada en juego de una diversidad de géneros y subgéneros literarios tiene como efecto que la lectura se convierta en una polifonía textual, en la que el lector a menudo siente que está en medio de un laberinto y que los hilos de salida no son uno sino varios, sin que ninguno de estos, por lo demás, le asegure con certeza una salida. Este aparente caos textual se va a convertir en la marca de la escritura de Obando, que luego veremos también en su segunda novela Canciones a la muerte de los niños[6] y en el libro de relatos Teoría del caos (2012), cuyo título funciona como un oxímoron que describe, de manera general, el proyecto narrativo de Obando.

De la noción de horizonte de expectativa de Jauss anotamos dos aspectos que nos parecen fundamentales para el caso que nos ocupa. En primer lugar, la experiencia previa que el público tiene del género al que pertenece el texto literario; en este caso, lo que el público está acostumbrado a leer como novela y lo que espera de esta como "producto". En segundo lugar, la forma y la temática de obras anteriores cuyo conocimiento presupone la nueva obra, lo que conocemos como la competencia intertextual del lector, sus capacidades como lector, lo cual tiene que ver con su conocimiento de lo que la tradición literaria le ha venido ofreciendo para leer: un texto siempre se lee a partir de las lecturas que lo preceden. Ambos aspectos son cruciales para establecer las posibilidades de legibilidad de un texto al momento de su aparición en un momento y en un lugar determinados. Entonces, ¿dónde ubicar?, ¿cómo leer un texto que se aparta tan tajantemente de la tradición? No más de entrada, la trama de El más violento paraíso quiebra su sujeción a un orden lineal de acontecimientos ligados a sujetos concretos.

Pero no se trata solamente del rompimiento de una historia, de unos hechos que no se concatenan a la manera de un hilo a lo largo de la novela. A diferencia de la novela realista que nos heredó el siglo XIX y que atravesó buena parte del XX, en esa novela-laberinto no hay un hilo único. El lector es sometido a la presentación consecutiva y sin transición de muy diversas historias y temporalidades, sin puentes aparentes entre ellas, que ocurren en diversos espacios y lugares y en una profusa mezcla de ficción y realidad, de personajes ficticios e históricos reconocibles.

En una especie de homenaje, en las dos novelas circulan como personajes autores que Obando cita y con los que dialoga: Eunice Odio, Mauricio Molina, David Maradiaga, Hugo Rivas, Rimbaud o Cavafis, así como referencias a sí mismo de un modo que nos recuerda el recurso cervantino en la segunda parte del Quijote: Obando autor convertido en Obando personaje, en pasajes llenos de ironía y mordacidad, como en este de Canciones a la muerte de los niños:

Lo que hasta ahora casi nadie ha percibido es la presencia de un hombre muy grande y canoso, sentado en un rincón oscuro del cuarto azul. Es una especie de Botero con boina vasca y barba de chivo loco. Sergio se asustó porque por un incómodo momento creyó estar ante un obeso trasunto de Ernesto Cardenal, pero de inmediato reconoció en aquella figura a Tacio Medina, novelista desconocido,

dipsólatra reconocido y sentimental desmemoriado que recordaba mejor el plano de las antiguas calles de Roma –a pesar de nunca haber estado ahí– que las de su mismo barrio en San Juan de Tibás. También tenía fama de efebómano entusiasta…

O cuando, en la misma obra, uno de los personajes, Cachi, el estudiante vampiro, se refiere en términos más bien peyorativos a El más violento paraíso, como resultado de que había entendido muy poco en su lectura de la novela:

No tuvo problemas para confesar que la novela no le había disgustado, pero aun así no había entendido mucho. Se la devolvió a Sergio y este la volvió a poner en un pequeño rincón de su biblioteca, reservado a novelas ticas. Cachi no entendía por qué el autor se había ido por el título de El más violento paraíso, si para él toda la novela, con su magia grotesca y su paisaje alucinado, era más bien un puro infierno sensorial para el lector. Sergio entonces le respondió que el paraíso no era el convencional sino otro más simbólico.

En Obando son constantes las referencias a las mitologías griega y romana, así como la interacción de muy diversos géneros e intertextualidades, lo cual muestra que su narrativa no se apega a un género o a un tema, ni siquiera a una temporalidad en particular. Así, nos encontramos con información astronómica, ciencia ficción, crítica literaria, crítica musical, historia (con una atención, especie de fascinación, por el personaje Gilles de Rais y sus crímenes y gustos sexuales, así como una predilección manifiesta por los avatares vividos por Constantinopla / Bizancio). No en vano podríamos calificar la narrativa de Obando como un proyecto de escritura deudor de la novela bizantina, por ese viaje transtemporal y transgeográfico que la caracteriza, lo mismo que por su recurrencia constante a lo fantástico, a lo inverosímil, y que el lector reconoce como irreal o, más bien, real pero marcado por elementos fantásticos cuyos límites permanecen indeterminados.

En esa aparente ausencia de tejido novelesco, ¿dónde ubicarse como lector para comenzar a tejer una aproximación a un sentido posible, en medio de una escritura avasalladora que constantemente se desplaza de lugar, que nos cambia

los parámetros y nos sumerge en un protocolo de lectura que pareciera, precisamente, no obedecer a ninguno en particular? ¿Cómo o dónde seguir la pista a personajes y situaciones en ese constante zapping narrativo,[7] en esa escritura que constantemente nos cambia de canal sin siquiera tomarse la molestia de avisarnos? ¿Cómo proceder si al abrir el libro nos comportamos como un “lector normal”, que gusta de seguir una línea, un trayecto finito que le brinde seguridad y la tranquilidad de que no se perderá en el intento de ir ubicando cada pieza en su lugar, pero que no más de entrada, a las pocas páginas, es lanzado a un laberinto sin hilo conductor que lo guíe? El lector podría, con toda justeza, preguntarse: pero, ¿qué es esto que estoy leyendo? La nota catalográfica dice que se trata de una novela. ¿Lo es? Pero entonces ¿cómo debo leerla? ¿Cuál es la entrada a este texto caótico?

La narrativa de Obando no es una invitación; es un reto que se ejerce sobre el acto de lectura, debido a los cambios de personajes, de espacios, de historias, pero también de perspectivas del narrador, de focalizaciones y de estilos y géneros. Además de su carácter bizantino, también encontramos elementos de la novela gótica con los que Obando parece sentirse muy a gusto, sobre todo por el marco en el que en algunos tramos coloca la acción y a los personajes: paisajes sombríos, tenebrosos, ruinas medievales, castillos con sus sótanos donde suceden crímenes y escenas dantescas, criptas y pasadizos llenos de peligros, ruidos, ritos de vampiros. En fin, personajes fascinantes e insólitos, que sugieren elementos sobrenaturales que remiten a la época medieval y a la crueldad de muchas de sus prácticas, en las que no falta la tortura, el sexo ligado al crimen y la violencia corporal como fuente de placer. Lo interesante es que todos esos acontecimientos que suceden en el Medioevo, en Oriente, en Grecia, en Constantinopla, o en la ciudad selenita futura de Sinus Iridum parecen coincidir en un presente atemporal a cuya escenificación asiste la mirada voyerista del lector contemporáneo, en una especie de viaje cultural iniciático al que se ve forzado: la Historia es una sola a pesar de sus variantes.

En Canciones a la muerte de los niños, Sergio, el profesor universitario de filosofía (eje del triángulo que forma con Cachi –el joven vampiro– y con Lucy –maestra rebelde que no cabe en el sistema educativo vigente–) funciona, él mismo, como una especie de vampiro intelectual moderno y manipulador que controla y viola, viviendo del reconocimiento y del sexo que pueden ofrecerle los demás, una especie de reminiscencia y de moderna recreación dionisíaca. Lo apolíneo no tiene cabida en ese mundo, en ese laberinto sin salida demasiado humano, porque como leemos en El más violento paraíso, “muchas cosas que el

hombre moderno ha hecho parecerán laberintos a los arqueólogos de las generaciones futuras porque hay estructuras, como los sótanos del Coliseo Romano, los intrincados pasillos y catacumbas justo debajo de San Pedro, o el plano de Venecia, que parecen haber sido construidos para nunca salir de ellos. Eso para citar solo unos pocos". Y concluye: "porque el hombre solo ha sabido construirse laberintos". Y si la Historia, la vida no ha sido sino una construcción llena de laberintos, es a su imagen y semejanza que Obando construye el mundo de su narrativa.

La competencia intertextual (o "enciclopedia del lector", como la llamó Umberto Eco) es algo que el texto narrativo de Obando presupone a un nivel bastante alto, en la figura de un lector implícito erudito que no es nada simple de emular de parte de sus lectores reales, en la medida en que el texto supone, de parte del lector, el conocimiento de una serie bastante amplia de referencias mitológicas e históricas (mitología griega, invasión de Bizancio, alquimia, nigromancia, figuras históricas de la literatura costarricense), pero también el contacto con diversos géneros y subgéneros, aun algunos considerados no literarios o en los límites de lo que la institución literaria considera como tal. Así, transitamos, del relato mitológico al relato porno, del relato ocultista al relato sádico, del de terror a la ciencia ficción, en un viaje vertiginoso, con un cambio constante de puntos de referencia: apenas empezamos a sentirnos tranquilos con una historia a la cual hemos comenzado a seguir, súbitamente pasamos de un nivel del laberinto a otro, y el hilo parece no sernos ya útil para encontrar la salida que empezábamos a vislumbrar. Como dice en algún momento el narrador de una de las historias, "ella sabe que debajo de ese laberinto hay otro y debajo de ese hay todavía otro y otro hasta quién sabe cuántos". De ahí la imposibilidad del sentido único, o de una centralidad –humana o divina– que le dé un sentido al mundo, a las cosas, a la existencia. Y si el mundo no es sino un conjunto indeterminado de laberintos que se entrecruzan y superponen, ¿cómo podría ser la literatura distinta? ¿Cómo podría no ser laberíntica, un lugar de extravíos, de encuentros y desencuentros?

La narrativa de Obando tematiza de manera desenfrenada la violencia de una manera casi orgiástica y ritual en muy diversas circunstancias y contextos, como no se había hecho nunca antes en la literatura costarricense. Por las páginas de la novela desfila el padre de familia que, sin ninguna emoción, por el espejo retrovisor ve convulsionar a sus hijas pequeñas en el asiento trasero del automóvil; al mariscal francés Gilles de Rais, con la descripción de sus inquietudes por la alquimia, la magia negra y sus rituales de sadismo extremo,

violación y asesinato de niños y jóvenes, en una prosa que recuerda y por momentos desborda las escenas descritas por el marqués de Sade. O también las páginas dedicadas a un Minotauro tierno, humano y sufriente, obligado en su laberinto a comer, a su pesar, carne humana, en una recreación del mito cuyas páginas merecen desde ya entrar en cualquier antología de la literatura costarricense. Igualmente violentos resultan, por su crudeza, el lenguaje y las imágenes con que se describen los actos de amor homosexual.

Las diversas historias que componen esta narrativa se tejen alrededor de la idea de que la violencia ha sido el motor de la historia y de las relaciones humanas, una violencia inevitable en la que ha desembocado la búsqueda de la verdad, la alquimia, el sexo, la familia, y que nos acompañará hasta el futuro en la base lunar de Sinus Iridum, en una especie de prospección orwelliana de la violencia y del control interplanetarios, mezclado con la visión cinematográfica de un filme protagonizado por Arnold Schwarzenegger o de un capítulo sacado de La guerra de las galaxias. De la conquista de la antigua Bizancio pasamos a las tropelías de Gilles de Rais, de ahí a las calles de la ciudad de San Pedro circunvecinas a la Universidad de Costa Rica por las que transitan los escritores costarricenses Eunice Odio, David Maradiaga, Hugo Rivas, o el mismo Alexánder Obando, en una especie de guiño localista, y de aquí nos vamos a Base Tranquilidad, en la Luna, en momentos que se espera el inminente colapso que destruirá la Tierra, ya en pleno siglo XXII. Ese es el vertiginoso viaje espacio-temporal a que se ve sometido el lector.

Roland Barthes, en su Lección inaugural, escribe que “el escritor […] es el vigía que se encuentra en el entrecruzamiento de todos los demás discursos”, y que la literatura, enciclopédica como es, toma a su cargo muchos saberes y, más radicalmente, propone que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje), “y es a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere nunca someterse”. De esta propuesta de Barthes, con la que coincido, concluyo que quizás la tradicional verosimilitud realista sea la que menos refleja, por falsa y artificial, ese real al que Barthes alude, justamente por el carácter pluridimensional, fragmentario, plural y contradictorio que lo caracteriza. Se desprende también la necesidad de redefinir los géneros que la tradición literaria nos ha legado, a la luz de las nuevas condiciones de producción que caracterizan hoy las nuevas prácticas literarias y su relación con otros discursos, otras tecnologías y otros lenguajes.

Como sugiere Esteban Ureña en el prólogo de El más violento paraíso, se trata de una novela que atraviesa discursos sin pertenecer a ninguno, y por eso es inclasificable. Igual cabe ese comentario para Canciones a la muerte de los niños o para los relatos de Teoría del caos. La clasificación de los libros de Obando obedece a un orden que no los contiene y que, desde nuestro punto de vista, lanza sobre su narrativa dos condenas o constricciones: la primera, ser leído únicamente por lectores dispuestos a dejarse llevar en una lectura laberíntica sin mapas de ruta ni destinos fijos. La segunda, no ser incluida nunca como lectura en el sistema escolar, en las actuales circunstancias de programación institucional. Porque, cómo contestar a preguntas del tipo: ¿de qué trata la novela?, ¿cuál es el tema central?, ¿qué tipo de narrador es?, preguntas a las que la narrativa tradicional en general puede ofrecer una respuesta más o menos aceptable o por lo menos funcional, pero que se vuelven inoperantes en Obando. Los libros de Obando no permiten ese tipo de preguntas y mucho menos ofrecen o sugieren respuestas, como consecuencia del constante zapping narrativo de géneros, historias y saberes.

Inevitablemente lanzados a la búsqueda de un sentido en nuestro quehacer como lectores, algo que nos justifique como tales, podríamos preguntarnos si no está ahí precisamente lo que haría de El más violento paraíso, en particular, una novela de época, por su carácter multimedial, en la que cada relato que la compone actúa como una especie de link que nos lanza a otro lugar –a través de agujeros de gusano, atajos a través del espacio-tiempo narrativo– a otra superficie, y así sucesivamente, en una serie de fragmentos que coexisten pero que remiten, cada uno, a una pluralidad de puntos de vista que se resisten a una visión unitaria. De ahí la perplejidad que causa en el lector que sitúa su recepción en un nuevo horizonte de lectura inédito en la tradición literaria costarricense, en la medida en que nos encontramos frente a un texto múltiple que, como el endemoniado del Evangelio, ante la pregunta de “¿Cómo te llamas?”, solo podrá atinar a responder “Me llamo Legión”; un texto que, además, solo encuentra su significancia “fuera de él”, en su relación con el modo como funcionan otros discursos y otras prácticas culturales y tecnológicas.

Habría que considerar también, en esta misma línea, si el silencio y una cierta desatención crítica alrededor de la obra de Alexánder Obando podría deberse a que quienes nos ocupamos de los estudios literarios en Costa Rica en la academia y quienes seleccionan y programan las lecturas para la escuela secundaria no nos hemos dado plena cuenta todavía de la necesidad de comenzar a revisar la influencia que los nuevos discursos y tecnologías están ejerciendo

sobre la práctica literaria. Igualmente las demandas y capacidades de las nuevas generaciones de lectores, con una mirada menos lineal y formados a partir de esas tecnologías y discursos que hacen circular hoy los mass media y los nuevos lenguajes de la realidad virtual. Algo que podemos afirmar, con el peligro que siempre conllevan las generalizaciones, es que El más violento paraíso, primera novela de la trunca trilogía anunciada por el autor, es la obra que más radicalmente rompe con el código realista dominante en la literatura costarricense durante el siglo XX; un código que, por lo demás, sigue siendo el punto de referencia de la mayor parte de textos que se leen en el aparato escolar costarricense, perspectiva que ha marcado a la literatura costarricense desde la década de 1940, que en los últimos años ha comenzado a ser resquebrajada, felizmente, por parte de los jóvenes escritores.

Podemos lanzar la hipótesis de que bien pudiera ser que la narrativa de Obando haya inaugurado un nuevo horizonte de lectura, aún en formación, principalmente entre los jóvenes, por el contacto que estos han venido teniendo con las nuevas tecnologías y con una fragmentación discursiva que ya no les causa asombro, sino que forma parte constitutiva de una nueva subjetividad que se conforma a partir del mundo digital y de un aparente caos en los lenguajes artísticos que ellos pueden manejar bastante bien. Como señaló Uriel Quesada en su dictamen a la Editorial Costa Rica para recomendar la publicación de Canciones a la muerte de los niños, con antecedentes que van desde Borges hasta el lenguaje del cómic, Obando nos está proponiendo una nueva forma de narrar y de leer. Más que discutir un concepto de laberinto, Canciones a la muerte de los niños está diseñada como tal, por lo que la ruta que lleva a su solución, a su centro, está conectada con rutas alternativas, que pueden llevar al lector acucioso a múltiples lecturas. El lector puede leer el texto como múltiples novelas, o puede incluso entenderla como un ensayo erudito sobre una multiplicidad de temas, desde la televisión-basura hasta la crónica de personajes siniestros, universales y costarricenses.

Erudición, múltiples voces narrativas, ironía, confluencia de múltiples temporalidades, intercalación de erotismo e información histórica y científica con la ciencia ficción y técnicas del cómic, así como una fragmentación constante, serían las características fundamentales de la narrativa de Obando. Al abrevar sin reparo ni censura en las diversas fuentes adonde su deseo lo lleva, tal como señala Esteban Ureña: “Así, la novela saquea las mitologías de todos los tiempos tanto como la ciencia ficción. Cita las literaturas extranjeras con la misma energía que las hablas vernáculas y poco prestigiosas y echa mano de los

textos históricos lo mismo que de los alquímicos y mágicos”. Lo anterior es válido para el conjunto de la obra de Obando, quien constituye con sus novelas y relatos un texto cuya concepción genera, paradójicamente y al contrario de lo que podríamos pensar, una buena recepción entre los jóvenes lectores. Si esta propuesta es correcta, consecuentemente es de suma importancia llamar la atención sobre la necesidad de estudiar los modos de recepción que tiene –y probablemente no solo en Costa Rica– la literatura que actualmente se está produciendo, sin perder de vista sus relaciones con otros lenguajes literarios y no literarios, así como con diversas prácticas sociales y culturales desde las que se está redefiniendo hoy por parte de los escritores más jóvenes, y de manera sumamente productiva, el campo de lo literario.

[4] Este artículo actualiza, reconstruye, revisa y aumenta ideas desarrolladas por mí en dos artículos anteriores: “El más violento paraíso, de Alexánder Obando. El espejo roto de la narrativa costarricense contemporánea”, presentado como ponencia en el XI Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (Costa Rica, marzo de 2003), y la información concerniente a la obra literaria de Obando en el Diccionario de la literatura centroamericana (ECR, EUNA, 2007).

[5] Méndez publicaría el artículo “El más violento paraíso: del hipertexto al Minotauro-lector”, en América Central en el ojo de sus propios críticos. Una visión desde adentro hacia una literatura desde adentro (Abrapalabra, n.º 38, Ediciones Papiro, pp. 31-44).

[6] La primera edición de Canciones a la muerte de los niños es del 2008. La publicación de esta novela por parte de la Editorial Costa Rica constituyó una apuesta audaz por parte de una institución estatal que, hasta entonces, se había comportado bastante modosa, circunspecta, en cuanto al lenguaje y temas de las obras que aceptaba en su línea editorial. Obando es uno de los autores que más ayudó a romper ese marco, dado el lenguaje fuerte, incluso procaz, que utiliza de manera bastante libre, así como por sus descripciones de escenas de abierta sexualidad y de homosexualidad como probablemente no se había visto antes en la literatura nacional. Incluso, la Editorial Costa Rica luego financiaría, ese mismo año, la elaboración y publicación de La gruta del arcoíris. Antología de narrativa gay / lésbica costarricense, a cargo del mismo Obando.

[7] Hace unos años, en una conversación privada, le pregunté a Alexánder el

porqué de ese marcado gusto por la fragmentariedad y el cambio constante de perspectiva y de temática en sus novelas, a lo que me respondió que, a él, como narrador, le era difícil permanecer demasiado tiempo escribiendo sobre un mismo tema. Lo interesante es cómo Obando hizo de eso, no un problema, sino una estética, un modo de escritura caracterizado por la pluralidad, por la desconstrucción de una historia con una trama lineal y por privilegiar la conjunción de varias tramas en la creación de sentido(s). ¿Plantea eso un problema para el horizonte de lectura del lector tradicional? Sin duda, y el propio Obando lo reconoce, así como el peligro que eso representa para la recepción de su obra.

Un pájaro más: Notas sobre la serena rebeldía de Silvia Piranesi

Robin Myers

Escribo estas palabras en el año 2020, lo cual quiere decir, entre otras conclusiones titubeantes, que el optimismo cuesta caro, exige mucho y huye sobre patas veloces. La pandemia, la épica crueldad del capitalismo global, el ascenso del fascismo en tantas extensiones del planeta: es difícil, a grandes rasgos, mirar hacia el horizonte con ilusión.

Pero cuando me detengo a pensarlo, hay algunas cosas, aunque sean pocas, aunque sea en medio de tanto desasosiego, que me siguen pareciendo sincera y particularmente emocionantes del momento actual, y de los diálogos vastos, volátiles, inabarcablemente colectivos sobre qué significa ser humanos –y animales– en el mundo. Una de aquellas conversaciones que me hacen sentir agradecida de estar aquí, hoy, ahora, escuchando, respondiendo cual plantita que busca su modesta e híperlocalizada porción de luz, tiene que ver con el género (sexual, musical, literario y el etcétera más largo que sea posible). Con la disolución de sus fronteras, quiero decir. Con la imposibilidad, la inutilidad, lo francamente innecesario de aferrarnos a las divisiones –arbitrarias en el mejor de los casos, violentas en el peor– que históricamente se han impuesto entre uno y otro.

Leyendo –y mirando– la obra de Silvia Piranesi, me siento continuamente permeada por la dicha y el asombro de su propia permeabilidad. De su porosidad. De su falta absoluta de urgencia por explicar qué es lo que está haciendo, dentro de qué parámetros, respondiendo a qué reglas. Confieso que me deleita imaginar la ansiedad que el trabajo de Silvia le podría causar a algún purista de la poesía, o de la prosa, o del arte visual. Porque, en efecto, el trabajo de Silvia es todo menos puro, y todo menos ista. ¿Serán minificciones sus poemas en prosa? ¿Serán poemas sus collages? ¿Las tachaduras son escritura?

¿El texto es imagen?[8] Al vivir lo que hace ella con palabras propias y ajenas –otro binario que felizmente se va diluyendo de inmediato–, con dibujos y recortes, con el espacio de la página y lo que la rebasa, tengo la sensación de estar guiada por alguien que no da nada por sentado, salvo la irrelevancia de las líneas absolutas de género, formato y forma.

Todo arte, siento, nace de la búsqueda de libertad dentro de los límites. Sobre la marcha, los límites mismos se vuelven recursos; la búsqueda, festejo.

Quiero hablar del festejo –no menos gozoso hasta en sus exploraciones más oscuras, pues insistir en el gozo sin oscuridad es otro purismo más– que es la obra de Silvia Piranesi.

Silvia es autora de No importa existe el viento (2009), cuya primera edición fue seguida de varios libros maravillosamente híbridos en la relación texto-imagen: Many Brilliant Notions (2013), 52 Poem Requests (2015) y Caída libre (un libro digital realizado con una beca del Colegio de Costa Rica en 2017). Su obra en formato libro está acompañada de otros trabajos en poesía, minificción y ensayo personal.

Como ejemplo de esa última incursión, en su artículo “Todo lo que existe” –una especie de meditación sobre el mar como idea, como obsesión, como lugar al que acude la imaginación, más que sobre el mar en sí– aparece un pasaje que me sigue dando vueltas por la cabeza cuando intento pensar en la obra de Silvia como un todo. Dice: “Cada libro que leo es una persecución de las pasiones, un pájaro más que vuela como loco intentando no estrellarse contra otros pájaros. No se trata de equivalencias, sino de cronologías”. Cada libro que se escribe también lo es, ¿no? Una persecución de las pasiones, un pájaro que vuela intentando, sí, no estrellarse contra otros pájaros, pero también invariablemente acompañándolos, dibujando solo y juntos una nueva forma en el cielo según la cercanía o la distancia entre sí. Y abajo el mar: “El mar tiene la forma del tiempo, y ese no es un pensamiento placentero”. Los libros de Silvia son una serie de cronologías nunca lineales; son los esbozos activos, efímeros, de un ser que se sabe tanto pequeño como voraz.

La segunda edición de No importa existe el viento empieza con una nota de la autora. “Repasé las cosas que no dije” dice, “las que digo ahora de otra manera, lo que jamás alteraría. Volví a lo que quedó, lo dejé tal cual; y como es usual, dudé”. (Toda escritura es reescritura, y viceversa).

Este es un libro, en efecto, de repasos, alteraciones, vueltas, perduraciones y dudas. Está compuesto principalmente de poemas breves, poemas-en-párrafos, enunciaciones hipnóticamente mesuradas del ser y su estar, declaraciones de principios e imposibilidades. La impresión que me da, leyéndolo y releyéndolo, es que su preocupación central es la habitación: es decir, el hecho, el acto y el reto de habitar. ¿Qué quiere decir tener una casa?, ¿tener una relación?, ¿con cuáles presencias, visibles e invisibles por igual, nos toca compartir estos espacios tanto externos como internos? En el poema "Mi casa se ve desde aquí", escribe Silvia: "Estoy empeñada en aplacar todos los sonidos de mi casa que no sean del viento". Se asoma una obsesión por escuchar lo que se escuche cuando estamos a solas, por quitar el ruido de fondo, por escarbar hasta llegar adonde la distracción –cotidiana, ambiental, interna, convivencial– no estorbe.

"El año no comienza y se nota, no nos pasa por los brazos o las gargantas", dice un poema. Y otro: "todo mi tiempo es absurdo como un luto". Aunque el tiempo no sea de nadie, buscamos –¿cómo evitarlo?– que sea nuestro, que el cuerpo lo marque, que así de directamente lo podamos entender. Qué abstractas y hasta arbitrarias son las verdades que nos gobiernan. Qué honesto e imposible el deseo del cuerpo de comprobar lo que vivamos. No importa existe el viento pone su atención implacable en el artificio de la vida diaria y en la añoranza de dar cuenta del cambio. El paso del tiempo, las pérdidas, los vaivenes de la percepción, la relación entre adentro y afuera.

Este afán se vuelve tanto íntimo como sistémico: al final, el entorno urbano o el sistema económico se ejercen no solo sobre los cuerpos sino también sobre nuestra capacidad de percibir. Así, el trabajo de Silvia interroga los límites perceptuales entre un yo y su entorno íntimo. Ni ese lo podemos controlar; ni ahí estamos solos, nos demos cuenta o no. "Los insectos", escribe Silvia en "Expuestos", "se comen, se matan, habitan los brazos y viven en ángulos". Compartimos las paredes de nuestras casas con criaturas apenas perceptibles; compartimos hasta la piel con ellas cuando deciden visitarnos. ¿Quién habita qué? Hasta la forma física de los poemas en No importa existe el viento sugiere una estructura supuestamente infranqueable –¡la suprema confianza de un bloque de texto sobre una página blanca!–, pero cuya autora bien sabe que no lo es. La mirada busca las grietas, no por morbo sino por la necesidad de ver, de saber qué pasa. Dicho de otra manera, "mi urgencia es equivocarme".

Encuentro una urgencia semejante en el trabajo más abiertamente híbrido de Silvia. Antes de explorar de manera más específica las búsquedas de Many

Brilliant Notions, 52 Poem Requests y Caída libre, me gustaría detenerme a contemplar la potencia disruptiva –el poder de equivocación– de la "intervención".

A manera de contexto: los tres libros mencionados se despliegan, de una manera u otra, a partir del texto o la imagen intervenida. Many Brilliant Notions presenta una serie de textos en inglés y dibujos plasmados por encima de un famoso manual de gramática francesa, seguida de una especie de "directorio" de personajes inventados, dibujados o compuestos de collage, sobre el mismo libro original. 52 Poem Requests emplea de manera más uniforme la técnica del borrado, tapando casi la página entera de un libro existente (de John le Carré, en este caso) para resaltar solo ciertas palabras o frases y generar con ellas un nuevo texto. Por último, el libro digital Caída libre conforma una serie de poemas-collage, principalmente mediante el acomodo de papelitos con texto impreso sobre distintas superficies, realizados a partir de libros de Carlos Cortés, Fiodor Dostoievsky, Alejo Carpentier y Julio Serrano Echeverría.

Mi urgencia es equivocarme.

Cuando nos equivocamos al escribir a mano, tachamos el error. Una mancha oscura sobre la prístina página de lo que tendría que estar. En la infancia, nos inculcan no rayar los libros, las paredes, nada. Es por algo que los tatuajes siguen siendo tan estigmatizados. Y los grafitis. ¿Y los palimpsestos? No: eso es reciclaje sagrado. Corregir el error con intención.

Qué caprichosa es la tachadura de lo tachado. (Toda escritura es reescritura, y viceversa.)

En fin. Aunque el formato, los formatos, sean otros, la misma fascinación con estructuras y superficies que vimos en No importa existe el viento –con el acto de habitar y lo permeable de lo que se habita, con la ruptura como un hecho inevitable, constante y, sin embargo, negada– se hace también en los poemas visuales y collages de los tres libros posteriores que recorremos ahora.

Tal vez sea fácil plantear el potencial subversivo de la intervención, ya sea ejercida sobre un texto o una imagen, pero no por eso resulta ser un tema menos importante ni digno de matización. Aquí está esa subversión en 52 Poem Requests, libro que pinta de negro página tras página de Una Novela Seria para

dejar relucir un magro puñado de palabras moldeadas a mano de Silvia: “we should invent / another metaphore / for abstract behavior. // a deeper thought of equilibrium. // but its [sic] quite complicated // so once again, whatever”. O en Many Brilliant Notions, cuando escribe con plumón negro, permanentísimo, sobre Un Importante Manual de Gramática, “Lesson 6. You are a very small creature.” O en la nota al final de Caída libre –muy parecida a la nota que precede o da conclusión al texto de los otros dos libros– que nombra las cuatro “fuentes” recortadas para componer los collages, pero sin diferenciar entre ellos. En un mundo que tanto sigue venerando la autoría individual, la cita textual y la declaración de influencias ante la aduana del intelecto, las intervenciones de Silvia defienden no solo el derecho a alborotar el canon (“so once again, whatever”) sino de disfrutar las iteraciones infinitas, las transformaciones inexorables, de lo que siempre nos ha rodeado.

De lo que ya está ahí. Todo aquello es nuestro.

Dicho de otra manera: si algo nos pertenece a todos, pues realmente no es de nadie. Y de otra manera aún: escribir es un collage en sí. Y de otra más: aquí vivimos, comemos y rompemos uno que otro plato en medio de la fiesta.

A continuación, un breve pastiche de pensamientos que nacieron de mi propio encuentro con el trabajo híbrido de Silvia Piranesi.

Lo lúdico también puede ser subversivo. El gozo.

Para escribir un poema “original”, iba a decir, el movimiento es desde afuera hacia adentro. Y para escribir un poema interviniendo textos existentes, es desde adentro hacia fuera. Iba a decir. ¿O al revés? Ya ni sé.

Many Brilliant Notions y 52 Poem Requests presentan el texto físicamente por encima de otro texto anterior: el manual de gramática, una novela mayormente tachada. En este sentido, por decirlo de una manera, Caída libre presenta los collages más visualmente “planos” de los tres: casi todos los papelitos –impresos con palabras o frases, acomodados para formar un nuevo texto– descansan sobre alguna superficie también plana. Y aunque en esa superficie de fondo estén sucediendo menos cosas que en los otros dos libros –no hay texto ni

imagen atrás; no hay la evocación de movimiento– me encontré mirando fijamente, con anhelo, a cada superficie, queriendo saber de qué está hecha. Madera. ¿Plástico? Un mantelito de mesa, tal vez. Los papelitos ofreciéndose ahí como mensajes extraídos de unas cuantas galletas de la fortuna. ¿Dónde estamos?, es lo que quiero saber. Dónde estábamos antes de que salieran estos mensajes de alguna otra superficie para decirnos algo que ya estaba ahí. Repasé las cosas que no dije, las que digo ahora de otra manera, lo que jamás alteraría.

Galletas de la fortuna. En el prólogo que escribió para Many Brilliant Notions, escribe César Maurel que el libro "nos permite describir su mundo con un manual de uso, un I-Ching gramatical, un Talmud post-moderno… Nice people [la segunda sección, compuesta de personajes inventados] es tanto un Tarot como una red social de amigos".[9]

Lección 4 del mismo libro: "A man is never fictionless". Un nombre nunca carece de ficción. El trabajo poético-visual de Silvia nos presenta con un elenco de ficciones; lo conjura. Y nos alienta a explorar las nuestras.

Un poema-collage no se puede citar. ¡No se puede transcribir! Te puedo decir lo que dice uno de mis collages favoritos de Caída libre. Dice así: "Celos tenía yo, a veces, de ese / Trueno que de pura rabia / Retumba ahora sobre los / techos". Pero al copiártelo, al recitártelo, estoy omitiendo todo lo que no sea simplemente copiar o recitar esas palabras en ese orden. Omito donde termina un papelito y comienza otro. Omito donde una frase "completa", leída sobre el papel o en voz alta, queda visualmente trunca, interrumpida por el acto de cortar. Omito la conciencia de la presencia de alguien que decidió dónde cortar y cortó, y que se inclinó luego para mover los fragmentos con sus dedos y construir ese poema cuyo relámpago te atraviesa de repente para acompañar ese trueno que no escuchas, pero sí.

Cuando digo que un poema-collage no se puede citar, lo que estoy tratando de decir es que está vivo de otra manera, de una manera que la escritura "tradicional" no suele acostumbrarnos a recibir.

Mejor que los ready made de Duchamp, dice César Maurel, las creaciones de Silvia "son un do it yourself, una literatura gráfica interactiva que transforma al lector en jugador".

Y lo que haces tú mismo participa en algo que ya está en curso, transformándose. No es casual, creo, que tantos de estos collages aludan a ausencias pasadas o inminentes o haciéndose realidad. O que involucren varios idiomas a la vez, los cuales no todos sus lectores "dominarán". Entrecomillo esa palabra, en parte porque siempre me ha desagradado; me avergüenza a priori su asociación con una fuerza tan indomable como es el lenguaje. Pero, además, porque Silvia está retando también, tanto la jerarquización (política, social, económica) de los idiomas, como la absurda solemnidad con las que se demarcan los límites –¡ahí están de nuevo!– entre un contexto geográfico-lingüístico y otro. ¿Por qué no usar el inglés y el español y el francés y la lengua que sea como la materia –plástica, maleable, tan potencialmente lúdica como cualquier otra– que es? ¿Por qué no hacernos de todos los registros, todos los léxicos que tengamos a la mano? ¿Por qué no ensuciarnos las manos al hacerlo? Con su polvo, con su pintura. Con la tinta vieja de su papel periódico.

***

Podría seguir, porque es vasto el universo que Silvia logra construir revelándolo, o revelar construyéndolo. Y al intentar describirlo con la alegría y la admiración que me provoca, temo un poco estar olvidando decir algo de singular importancia: que la obra de Silvia no es solo elegante y cálida sino también dura y compleja, y también valiente de una manera que me cuesta trabajo describir con la precisión con la que ella describe tantas cosas. Hay una palabra en inglés que amo: unflinching. Usado como adjetivo en un sentido figurativo, caracteriza, por decirlo de alguna manera, a alguien que mira fijamente algo sin retraerse de miedo, o de asco, o de cualquier otra reacción que pueda llevarnos a clausurar por instinto nuestro contacto con lo que se mira. Silvia is unflinching. Su trabajo también lo es.

Pienso en su poema "Qué leer", publicado originalmente en 2017 en Revista Vacío, que empieza con una sencillez que tranquiliza de inmediato: "Busco algo

para leer / Poemas sobre el paisaje / Poemas sobre dinero y economía / Poemas sobre la amistad / No sé qué estoy buscando". Para la última estrofa –y son solo tres en total, todas compuestas de versos limpios, mesurados; una lista de lecturas y pensamientos resumidos que nunca alzan la voz– nos encontramos en otro lugar completamente. "Pienso cómo ir a la violencia. Pienso en un hombre ebrio / matando torpemente a un cerdo […] Pienso en vos. / Vamos a un cuarto de hotel anónimo. / Puedo ser toro. Puedo ser ojos secos. / Puedo entrar y salir de la sangre / sin que se note".[10]

Otro lugar completamente. Ese poema no es un collage, pero corta. Y tanto las creaciones más juguetonas como las más emocionalmente cargadas de Silvia Piranesi se mueven con la agilidad de ese filo, chisporrotean de esa conciencia eléctrica: del poder, hasta del derecho –hondo, trágico, erótico, asombroso, exuberante– de irnos transformando siempre en otra cosa.

[8] Pensar en la obra conjunta de Silvia me hace pensar también en la de la mexicana Verónica Gerber Bicecci, quien se describe a sí misma como "una artista visual que escribe", con la sugerencia implícita de que es también una escritora que hace arte visual. Aquí también valdría la pena mencionar a algunas otras figuras del ámbito literario-visual cuyo trabajo resuena, en su materialidad y en su alcance, con el de Silvia: Michelle Pérez-Lobo, practicante de la poesía visual; Magali Lara, conocida por sus ensayos-poemas visuales; Anaïs Abreu, poeta, fotógrafa y artista visual que hace libros artesanales combinando una variedad de técnicas y disciplinas; Mary Ruefle y Alejandro Albarrán, dos poetas que han escrito textos mediante la técnica del borrado; y Rodrigo Flores Sánchez, otro poeta cuyo libro más reciente, Ventana cerrada, incluye muchas imágenes intervenidas. Todos los señalados aquí son mexicanos, menos la estadounidense Mary Ruefle. Al ser yo una poeta-traductora estadounidense radicada en México desde hace varios años, no es de extrañar la confección de este collage tan geográficamente específico de mis propias lecturas recientes.

[9] Es raro escribir sobre una persona como si no la conocieras cuando sí. Silvia y yo hemos coincidido dos veces en tres dimensiones, ambas en México; la primera en el 2014, donde participamos ambas en un encuentro de poesía con sede en la ciudad de Aguascalientes. Al atardecer, el sol infundía las fachadas de piedra de un fulgor naranja-dorado que me duele agradecidamente recordar, y las aceras de las largas calles centrales brillaban como tijeras abiertas. Reíamos

rápido y mucho: un regalo, una alianza. Algunas amistades no necesitan mucho tiempo para anunciarse. La poesía son los amigos, dice una amiga poeta. Yo también lo creo.

[10] Esta versión del poema está revisada y corregida por su autora.

Carla Pravisani y sus historias migrantes

Álvaro Rojas Salazar

La provincia de Misiones en Argentina trae a la memoria a los jesuitas, la selva, y también a grandes escritores como Lugones o Quiroga. Carla Pravisani es de ahí y se vino a Costa Rica en el año 2002. La trajo la crisis argentina y una opción laboral que supo aprovechar. Después se quedó por gusto, por esos lazos afectivos que fue construyendo y porque encontró en San José un lugar intermedio entre el ambiente pueblerino de El Dorado y ese otro de la gran urbe bonaerense.

La capital costarricense casi no aparece en su obra, pero en esta ciudad de Centroamérica Carla Pravisani halló su lugar para escribir. Sus lecturas favoritas, esas que la apasionaron mientras era estudiante universitaria, nos dicen algo de sus intereses como escritora: las tensiones psicológicas de Horacio Quiroga, las frustraciones y complejos de la clase media que aparecen en los cuentos de Cheever, la poesía de Alfonsina Storni, la violencia de Rubem Fonseca y el desenfado de Jorge Amado.

“En esas tendencias que chocan en la literatura argentina, entre Borges y Cortázar, yo prefería a Cortázar”, dice. Y yo le creo: sus cuentos son emocionales antes que cerebrales. Sus escenarios a veces asfixian, no por lo pequeños que pueden ser, sino por las tensiones internas que sufren unos personajes comunes y corrientes que de pronto estallan de rabia o de dolor.

Ella empezó a escribir a los 21 años y desde entonces no ha parado. Escribir forma parte de su manera de vivir. Sus publicaciones, y el vuelco que hace en ellas de sus propias experiencias vitales así lo atestiguan. “En mi caso la poesía ha sido algo espontáneo, menos racional. Ha estado muy vinculada a mis crisis personales”, agrega. Pero los personajes centrales de su novela Mierda (2018) trabajan, como ella, en publicidad. Esto lo digo no solo para para llamar la atención sobre esa relación inevitable que se da entre la vida y la obra de una

escritora; también lo hago para resaltar algo poco común: la necesidad de expresarse en los distintos géneros con los que ha experimentado Carla Pravisani.

El ser se dice de muchas maneras

Un género literario es un contrato cultural acordado entre los escritores y los lectores. Desde luego, en esta relación también participan las editoriales, los críticos, la academia, la prensa y los vendedores de libros. Si entramos a una librería buscando una extensa novela argentina sobre el bajo mundo porteño, está claro que rechazaríamos la oferta si el librero nos trae un libro de relatos breves o brevísimos, por más que este haya sido escrito por un argentino y cuente las aventuras y tribulaciones de truhanes, rufianes, compadritos y prostitutas. No es lo que buscábamos, algo no coincide. El contrato se rompe. No hay acuerdo entre cosa y precio.

Es verdad que las fronteras entre los géneros no son estables; más bien son porosas, y con frecuencia las formas de expresión literaria se contaminan entre sí. Pero este es otro problema, uno distinto al que quiero tratar.

Existen escritores que solo son novelistas. Tal vez de adolescentes escribieron poemas tras un desamor, pero aquellos versos no se los enseñarían a nadie. Otros solo son cuentistas o solo ensayistas o solo poetas. Así como el lector tiene más o menos claro lo que busca cuando sale a comprar una novela, un escritor también tiene más o menos clara la forma literaria mediante la cual contará eso que ya no puede contener más en el lápiz o en la computadora.

Lo que no es tan frecuente es encontrar una escritora que explore todos los géneros. O casi todos. Carla Pravisani es fundamentalmente cuentista, pero sorprende revisar toda su obra publicada y encontrarse con una novela, varios libros de poesía, y hasta un ensayo sobre el cuento como género literario.

Cada uno de estos libros nos muestra facetas distintas de la vida de la autora, atravesadas por una sensibilidad que se repite, una mirada que sabe escarbar en las sutilezas del corazón, una voz que nos muestra esos momentos en los que una persona se quiebra: una separación, la muerte de un familiar, una decepción amorosa, la violencia de un padre hacia su hijo, el suicidio de alguien a quien quisimos, la decadencia de vidas que se malogran y contagian todo lo que las

rodea.

Digo que Carla Pravisani es fundamentalmente cuentista porque sus libros Y el último apagó la luz (2004) y La piel no miente (2012) me parecen sus trabajos mejor logrados. No es casual tampoco que cuando decidió escribir un ensayo lo hizo reflexionando sobre el cuento, sus técnicas, cultores y secretos.

Ese es el género que la convoca, el que le exige reflexiones. Si revisamos las lecturas que la apasionaron de joven, encontramos entre ellas a algunos de los grandes cuentistas de los Estados Unidos y de Latinoamérica. Se huele mucho de Cheever en los personajes de clase media que ella construye: ese ambiente opresivo, pueblerino, agobiado por rivalidades inmediatas.

¡Y ni que decir Horacio Quiroga!

En el cuento titulado “El colmillo del venado muerto” (de La piel no miente), Pravisani narra lo siguiente:

—Mi viejo es un hijo de puta.

Contó que una tarde su padre no apareció más. La familia temía que estuviera muerto. Lo buscó Gendarmería durante semanas. Se pensaba en un secuestro, o en que alguien lo hubiera matado por venganza –al viejo le sobraban enemigos–. Finalmente, Miguel, el peón de Kleimberg, confesó que el patrón se había ido a vivir al monte con una india.

Sin duda, el lenguaje es argentino, pero el ambiente no es porteño. De algún modo la selva de Misiones resuena en este cuento; ese lugar y esa tensión psíquica sobre la cual tanto nos enseñó aquel escritor uruguayo que un día decidió matarse bebiendo cianuro.

Pravisani vuelca en su poesía momentos críticos de su vida. Escribe una novela porque su historia no cabía en un cuento; como decía, hizo un ensayo didáctico sobre el cuento. En Carla Pravisani el ser se dice de distintas maneras, pero, por

ahora, sus caminos nos llevan principalmente al cuento.

Aun así, ahí están sus libros de poesía exigiendo una atención diferenciada, ahí está su novela Mierda, merecedora de un Premio Nacional Aquileo Echeverría; ahí está su ensayo Taxidermia del cuento (2019), que recibió una beca de estímulo del Colegio de Costa Rica del Ministerio de Cultura y Juventud.

Las emociones se condensan

Dice Octavio Paz que entre la vida de un autor y su obra existe una hendidura. La obra le agrega al mundo algo que antes no existía y lo hace gracias a la invención literaria. La poesía de Pravisani existe en sí misma, aunque ella diga que un libro surgió de su divorcio y otro de la muerte de su padre y uno más por la muerte de su madre, y así. Puede ser que eso sea cierto, pero después ya no. Cuando libros como La paloma de Tesla (2018), Patria de carne (2015) o Apocalipsis íntimo (2010) llegan a las manos del lector, la vida de su autora se olvida y entonces el texto habla por sí mismo en ese diálogo entrañable que tiene lugar en la mente de un desconocido:

SOBRE LOS PÁJAROS

Migrar duele

porque la vida se ramifica,

y se ramifica el tiempo

y el aire y ya no hay aire

para tanto espacio.

Y son los días los que nombran

aquello que se olvida,

las cajas y la tierra,

y la tierra es un ojo de buitre
que llora y llora,
y ríe a veces
como si fuera otro:
un duque, una hiena, un burócrata,
alguien que jamás entendería el abandono,
el corazón expuesto, la sombra ancha bajo un cielo que promete
un mal augurio.

Migrar es atravesar
espadas de sol y borrar ideas
que siempre son otras
diferentes a los sueños.

Es la hormiga y su séquito
de leones infinitos:
la fuerza que se dispara
para transportar un universo.

Migrar es despertar
de ese abrojo

en el que se pega la distancia

y permitir que algún suspiro

nos devuelva el alma.

En esos libros, escritos con sencillez y honestidad, aparece la soledad de una migrante, la pérdida de lo que se ama, el milagro de la poesía en la conciencia, la sensualidad, el abandono. Todo eso está ahí, en las páginas que un día Pravisani escribió y que ahora ya no le pertenecen.

Tal vez ella sea la migrante, la mujer que perdió a su padre y a su madre, o la que perdió a un hombre que amó. Tal vez ella sea la que reflexiona sobre la palabra que en la poesía condensa sus emociones. Pero ella y sus libros ahora son cosas distintas. Es una suerte para todos nosotros, los lectores, que gracias a esos versos podemos visitar nuestras propias faltas, nuestros duelos y nuestros vacíos más íntimos.

Divorcio en Nicaragua

Mierda es la historia de una separación, la ruptura de una pareja de jóvenes costarricenses que se va a trabajar a Nicaragua para realizar la campaña publicitaria de un político que rivaliza con Daniel Ortega y muere en campaña, como también murió la relación entre Eduardo y Victoria, esa pareja de asesores políticos que trabajó para Herty Lewites en las elecciones de 2006.

En la novela está el viaje a Nicaragua, está la campaña política entre Ortega y Lewites, está el trabajo de la pareja de asesores, pero esta historia lo que hace es contar con sutileza el fin de una relación, su proceso de demolición, el dolor empozado que revienta de la peor forma.

Ya en sus cuentos, Pravisani nos tenía acostumbrados a esa habilidad para la observación psicológica, su talento para poner en palabras sentimientos que se comienzan a tensar hasta que aquello oculto –para los mismos personajes y para los lectores– poco a poco sale a la luz con toda la carga envenenada que conlleva.

Ver que toda su vida cabe en unas pocas cajas le devuelve la paz. Las gotas de la ventana se deslizan como un tejido neuronal y lo hacen pensar en lo que acaba de hacer el día de hoy: todo lo que dejó atrás. En el departamento vecino una pareja discute levemente y él siente cierto apego repentino a la tensión que comanda las relaciones de pareja. Sus padres se pelearon toda la vida y nunca se separaron. Eso él no lo entendía. No entendía cómo gente tan incompatible podía seguir unida. A él le sucedió exactamente lo contrario: no discutía nunca y un buen día todo se acabó. Recuerda los reproches de Victoria sobre su carácter introvertido y ensimismado, la incapacidad para lidiar con el entorno y su enojo por la falta de enojos. Ahora lo entiende perfectamente. Tiene que ver con eso, con la tensión. Sin tensión no hay narrativa. Eso fue: un buen día la historia se había terminado porque ya no había interés ni conflicto.

La principal tensión narrativa de esta novela no es política. Mierda tampoco es una novela nicaragüense o sobre nicaragüenses. Victoria es costarricense y Eduardo también, aunque de algún modo él conviva con el desarraigo al ser hijo de exiliados argentinos en Costa Rica. Entonces, esta es la novela de la ruptura de una relación de pareja, que por azares de la vida se mezcló con una campaña política en Nicaragua.

En algún lugar del mundo

La narradora y los personajes de los cuentos de Carla Pravisani no son costarricenses, no hablan como ticos. Tampoco son porteños. Son argentinos, pero esas historias no ocurren en Buenos Aires.

Adolescentes que se enamoran mal, chicas acomplejadas, hombres sin empleo, mujeres adúlteras, un niño que ve morir a su perro y después a su padre, ese otro hombre que se va a vivir con una india, la pareja exitosa que esconde a sus hijos enfermos. Barrios de clase media, suburbios infernales, vecindarios asfixiantes. Los de Pravisani son cuentos tristes que no tienen reparo en mostrar la decadencia de un sitio aburrido que puede ser El Dorado, o cualquier lugar imaginario en el que una narradora sensible y aguda pone a interactuar a personajes sin mayores atributos, aquejados por frustraciones cotidianas.

El imaginario ficcional de Pravisani es argentino. A pesar de sus migraciones, esta escritora ve y narra en sus cuentos el mundo que aprendió a conocer en su pueblo natal. La infancia es destino, dicen los psicoanalistas. Y los cuentos de Pravisani, sus ambientes, su nacionalidad y sus voces lo confirman. Ella cuenta el mundo que se trajo en su maleta, empacado con el dolor, el deseo de aventura, la risa burlona y la nostalgia. Entonces, de alguna forma, su literatura, sus cuentos, al igual que ella, también son migrantes.

Quiere el amor feliz: La obra de Byron Salas

Juan Pablo Morales Trigueros

Publicar dos libros y un puñado de artículos literarios antes de los treinta años podría considerarse un desempeño aceptable para un escritor, inclusive un logro destacable. Que esos dos libros ostenten una calidad extraordinaria y que los artículos muestren una sagacidad propia de un crítico maduro es, sin duda, otro nivel. Esa es la realidad de Byron Salas, un autor que ha venido a sacudir la literatura costarricense con una obra que destacaría en un autor de cualquier edad, no digamos en alguien tan joven.

El material mencionado consiste de la novela Mercurio en primavera (2017), lanzada en 2017 bajo el sello Lanzallamas, el artículo “¿Cuál es tu misiones?”, publicado en el número 68 de la Revista Nacional de Cultura, el volumen de cuentos Gloria al amor sombrío (2019), parte del catálogo de Encino Ediciones, y los artículos “Ida Vitale: La opaca claridad”, “Otra ciudad en la luna” y “La edad del bosque”, aparecidos en el número 73 de la ya mencionada revista el primero y en la revista digital Samoa los demás. El corpus puede agruparse en narrativa y crítica literaria, con lo que Salas se va abriendo camino, no solo en el ejercicio de la literatura sino en su comentario.

Con esto en mente, me parece que el mejor lugar para comenzar a hablar de su trabajo es el ensayo “Otra ciudad en la luna”, en el que Salas realiza un comentario panorámico de la obra de Alexánder Obando y lo que esta significa para la literatura costarricense. O, mejor dicho, qué debería significar. La idea fundamental es la pregunta sobre cómo escribir después de la obra de Obando, la cual me parece una pregunta valiosísima, en tanto Costa Rica no es un país en el que sus autores más singulares generen escuela. Obras como El domador de pulgas (1936) de Max Jiménez, La ruta de su evasión (1949) de Yolanda Oreamuno, o El más violento paraíso (2001) de Alexánder Obando son algunas de esas excepciones que resultan incomprensibles si se leen desde la tradición anterior o, incluso, desde sus contemporáneos. Pero lo más interesante es que, en

su gran mayoría, la literatura costarricense continúa como si esas obras nunca se hubieran escrito. Perduran como curiosidades, accidentes que terminaron quedando atrás. La razón es, quizá, que muy pocos hacen lo que hizo Salas: preguntarse cómo escribir después de ellos o, más específicamente, cómo debería afectar a mi obra lo que hicieron mis antecesores.

Una pregunta como esta debería ser primordial para cualquier artista, puesto que la tradición atraviesa a cada creador de una forma u otra y, como decía Edith Wharton, solo la lectura de los mejores y más raros trabajos nos permitirá salir de las formas fáciles y acomodaticias para llevar nuestra producción a los límites y, con un poco de esfuerzo, superarlos. Ignorar lo que se hizo antes implica un esfuerzo solitario mucho más complicado, literalmente empezar de cero, cuando se podrían aprovechar técnicas y estilos ya utilizados y renovables.

Pero el ensayo de Salas no se queda ahí; en realidad, se trata de una declaración de intenciones que deja ver que, por un lado, el autor se considera un sucesor de Obando, no como un epígono sino como alguien que escribe después de él, con todo lo que implica esa asimilación en el tiempo. Para Salas, la obra de Obando cuenta en tanto es un esfuerzo por evidenciar y superar el realismo endémico (concepto acuñado por José Ricardo Chaves) que caracteriza tanto a Costa Rica como a Centroamérica. En este sentido, Salas ubica a Sergio Ramírez como arquetipo de la tradición regional de la que Obando se aparta, pues el autor nicaragüense afirmó una vez que no le gusta mucho la ciencia ficción “por lo mucho que peca de fantástica”. Obando, expone Salas, ataca directamente ese realismo endémico tanto en contenido (con la irrupción de los mundos fantásticos) como en forma (mediante una “escritura que ponía en crisis las bases mismas del sempiterno principio realista endémico”). Salas reconoce la escritura obandiana como un problema al que todo escritor costarricense posterior debe enfrentarse, con lo que expone que su concepción del oficio de escribir es seria y –lo señalo a riesgo de comenzar a repetirme– madura. Salas será joven, pero no exhibe la impulsividad ni el ego usuales en los autores noveles.

Después de todo, ¿cómo responde Salas su pregunta? ¿Cómo escribir después de Alexánder Obando? Cito textualmente: “Induciéndose pesadillas cada vez más intensas, claro. Pensando que, de alguna manera todavía insospechada, puede fundarse otra ciudad en la luna tras recoger el viejo cadáver putrefacto. Escribiendo el puro vértigo, el miedo puro de no poder escribir después de todo esto”.

Y algo muy parecido a eso es, precisamente, lo que consigue Byron Salas en Mercurio en primavera, una novela cuya lectura es como sostener una brasa o agarrar un cactus con las manos desnudas. Se podría caer en la tentación de etiquetarla como novela gay por tratarse, sí, de una historia sobre un joven, Lucas, cuya homosexualidad es manifiesta, pero la transgresión de Mercurio en primavera ofrece otra vuelta de tuerca al presentar al hermano de Lucas, Carlos, como su amante. Aún más: diría que la transgresión más efectiva no es hablar explícitamente de relaciones homoeróticas (lo cual sigue siendo transgresor en Costa Rica) ni agregar el extra del incesto, sino en conseguir que la situación termine por parecer, no digamos natural, sino inevitable. El deseo de Lucas por su hermano, que nació durante un paseo a la playa cuando ellos tenían apenas diez y siete años respectivamente, es indetenible, devorador e incontestable. Leído el libro, queda la sensación de que, para bien o para mal, ese deseo era parte de un destino compartido por ambos personajes.

La novela describe la vida de estos jóvenes en Atenas de Alajuela con Julita, su madre, quien enviudó hace años. Carlos, que aún cursa la secundaria, es su hijo consentido, mientras que, por Lucas, universitario, siente un desprecio que solo crece cuando, cerca de la mitad de la novela, se entera de los furtivos encuentros sexuales de sus hijos. Para ella, Lucas es quien incita a Carlos a cometer semejantes actos, producto de su tendencia natural a la maldad. Alrededor de estos tres personajes orbitan otros, como es el caso de Laura, también viuda pero mucho más joven que Julita, famosa por su intensa actividad sexual con la mayoría de hombres locales. Carlos, de hecho, es uno de sus amantes, con lo que se crea un triángulo entre ellos y Lucas. Tenemos también a Leo, un travesti josefino a quien Lucas frecuenta; a Álvaro y Lucía, una pareja amiga de los muchachos; y a Moreira y Manuel, dos parejas sexuales que Lucas frecuenta. La motivación de la acción es el intento de Lucas por convertirse en actor porno, actividad que quiere realizar bajo el seudónimo de Mercurio. Leo es precisamente quien le sugiere que realice un casting, pues considera que el joven tiene potencial. El asunto termina en un horrible desastre, a lo cual me referiré más adelante.

En términos de forma, la novela experimenta continuamente, sobre todo con el punto de vista, que va variando conforme se desarrolla el texto. Para esto, echa mano tanto de variaciones en la persona, que va desde la típica tercera singular hasta la primera plural, pasando por la primera singular y hasta la segunda en algunas ocasiones, como en el tipo de narrador, que pasa de la omnisciencia al protagonismo o a la atestiguación de un momento a otro. En un pasaje, la

narración en primera persona va creando un monólogo que se interrumpe con indicaciones de un narrador omnisciente que explica condiciones del entorno, con lo que el discurso se asemeja al del teatro. Incluso, cerca del final de la novela, la narración se presenta como la descripción de una película, en un ejercicio que recuerda tanto a La película, de Virgilio Mora, como a los pasajes que describen el "Navidson Record" en House of Leaves, de Mark. Z. Danielewski. Sin duda, mantener el hilo en un texto así representa dificultades para quien lee, pero hay que dejar claro que el flujo narrativo está tan bien logrado que es fácil acostumbrarse y la curva de aprendizaje no resulta tan pronunciada.

La prosa de Salas se entrega con frecuencia a la elaboración lírica, mostrando un gran dominio sobre el lenguaje. A pesar de la calidad de estos pasajes, el mayor logro es la manera en que se engarzan con los momentos más figurativos del relato, cuando simplemente se describe un lugar o se narra una situación. La prosa es cuidada, trabajada con atención, de modo que cuando se asiste a un momento abstracto este no choca ni confunde; aunque, de nuevo, se exige una atención particular al leer. Diría, pues, que no es precisamente un texto fácil, pero que su complejidad no llega a ser abrumadora, lo que representa un excelente balance. No me parece que llegue al barroquismo, aunque no por un tema de merecimiento, sino porque su elaboración no tiende a la saturación o el exceso, sino más bien a un cuidadoso trabajo artesanal lingüístico que no descuida la eficiencia narrativa.

Sin duda, el punto fuerte de la novela es el desarrollo de sus personajes, en tanto cada uno recibe la suficiente atención. Si bien algunos terminan más detallados que otros, la constante fluctuación del punto de vista permite una distribución muy efectiva del desarrollo de cada quien. Aunque Lucas (y su alter ego Mercurio) es el claro protagonista, Carlos está casi tan trabajado como él, mientras que Julita, Leo y Laura representan un buen catálogo de personajes secundarios; Lucía, Álvaro, Moreira y Manuel pasarían a un tercer plano, aunque todos tienen su momento y su justificación para aparecer. En este departamento podría notarse una interesante influencia de lo conseguido por Yolanda Oreamuno en La ruta de su evasión.

A nivel temático, la novela insiste en la huida, el escape hacia un territorio prometedor y liberador donde no existirán las restricciones hogareñas. Toda la lucha de Lucas, su transformación en Mercurio y su eventual fracaso, se justifican por ese anhelo de libertad. Es tentador señalar esto como parte de un

devenir literario costarricense rastreable hasta los orígenes, con la oposición campo-ciudad tan marcada en nuestras primeras letras. Sin embargo, mientras que autores como García Monge y Gagini establecieron una dialéctica en la que el campo siempre era el tabernáculo de las buenas costumbres y la ciudad el escenario perfecto para perderlas, Salas no idealiza un espacio ni otro; es más, ni siquiera puede hablarse de campo-ciudad, en tanto el Atenas en que ocurre gran parte de Mercurio en primavera no es un espacio rural sino, como lo dice el propio Salas en "¿Cuál es tu Misiones?", una "ciudad en potencia, temerosa de serlo".

Atenas teme ser ciudad, se ha estancado, acaso por los mismos miedos atávicos de siempre, pero el avance urbanístico es indetenible y, en una medida u otra, llega a todas partes. San José, por su parte, no teme, pues ya no hay transformación posible: lo que podría pasar ahí ya pasó, San José es el temor como tal, un espacio donde cualquier esperanza choca con pared (de concreto) y se desvanece. Salas, de ese modo, nos muestra un mundo de centros y periferias en el que ningún lugar ofrece una liberación real.

Tras abandonar su casa definitivamente, lanzarse de cabeza al trabajo pornográfico y terminar contrayendo sífilis, Mercurio lo pierde todo y se entrega a un trabajo final del que no saldrá vivo: la filmación de una suerte de video snuff en el que un grupo de hombres de todas las edades (incluidos niños) lo torturarán y mutilarán de maneras atroces, todo a cambio de una cifra exorbitante que se le otorgará a quien él indique. Aunque no hay seguridad, el texto sugiere que Carlos será el beneficiario. Así, de un ambiente pueblerino y asfixiante donde su familia lo agobia y lo satisface a un tiempo, Lucas se convierte en Mercurio en una ciudad donde lo despedazan, literalmente. La promesa se ha roto y no queda más que el dolor.

Tal y como menciona Lucas en varias ocasiones, hacer pornografía no significa únicamente la oportunidad de coger con frecuencia, aunque esa perspectiva también le atrae. Lo realmente importante es la oportunidad de ser otro, una transformación que se configura precisamente alrededor de la asunción del seudónimo:

¿Creés que el que está aquí frente a vos y el que va a ir a ponerse de cuatro allá adentro va a ser el mismo? Perra, no solamente va a cambiar una palabra, no

solamente va a cambiar la forma en que se refieren a mí, no, tiene que cambiar todo, tiene que cambiar la manera en que me muevo a través de un cuarto y cómo miro y cómo me siento y cómo después vuelvo a sentir lo mismo que sentía antes. Es como si me estuviera alejando de mí con el riesgo de no volver a acercarme a mí. El primer paso para ese alejamiento, para ese desconcierto de sí, debería ser el nombre…

Hay toda una idea de transformación por la palabra, lo que queda manifiesto cuando, una página más tarde, Lucas reflexiona sobre la importancia de ese nombre que necesita, y con el cual aún no da:

un relámpago le alumbraba una palabra y de la palabra salía un nombre, un grito, un espejo mínimo que lo interpelaba […] Tal vez ahí en la palabra que a medias se asomaba, tal vez diera con el nombre: si el nombre iba a ser la puerta de ingreso a lo que se aproximaba, de ninguna manera podía ser arbitrario o idiota. Era importante dar con algo de peso, la palabra hacedora y mutante.

Este motivo nos lleva al tema de la propia creación literaria que, si bien no aparece como central en el texto, es abordado igualmente. Esto queda más claro al leer el comienzo y el cierre de la novela. Al principio, leemos: “Al final sería yo quien debía asumir el riesgo de transmitir su propio cuerpo, este lenguaje, a través del entretejido manto de días secos”. Estas líneas, la mera apertura de la novela, pueden leerse de dos maneras: como una enunciación en primera persona por parte de Lucas, quien se refiere a su transformación final en Mercurio, o como una declaración del propio autor sobre su labor como creador del personaje. La palabra fundamental es “lenguaje”: el cuerpo de Lucas no existe, es lenguaje, su autor es quien asume el riesgo de crearlo. En sus párrafos finales, el tema regresa:

aparece finalmente la palabra que anduve buscando, que pude haber puesto desde la primera página y sin embargo no lo hice, inexistencia, la única capaz de decir lo que no dirán ciento y pico de páginas, lo que no dirá un dolor ataviado

de hilos, agujas y carne desenmascarada. Una palabra que es novela, algo, algo más que una palabra, nada de un sentido.

En una práctica frecuente en la literatura contemporánea, el texto se asume como artificio, lo cual lo exime de responsabilidades miméticas y, diríamos, también morales. Mercurio en primavera es una novela transgresora, pero su transgresión no tiene una agenda definida, no busca una denuncia específica ni mucho menos una moraleja. Esto parece ir de la mano con la desconfianza con la que Salas, en “Otra ciudad en la luna”, observa la obra de José Ricardo Chaves, a la cual acusa de estar aderezada “con los polvos mágicos de alguna justificación teórica o preocupación social”. A este respecto resulta llamativa también la ambientación del relato: aunque ocurre claramente en Atenas y San José, estos lugares tienen muy poca relevancia como tales; diría que se nombran por dar una idea de la distancia a la que están, para poder oponer un centro a una periferia. De Atenas vemos el cementerio, el barrio de Lucas y algún otro lugar genérico, mientras que de San José únicamente se nombra el Parque Morazán; no hay intenciones de retratar una realidad, ni siquiera en los diálogos, que están muy exentos de giros regionales o, incluso, nacionales. Me atrevería a apuntar que los personajes no suelen hablar como personas reales, se les nota la literatura y esto, más que un defecto, parece un efecto buscado intencionalmente.

A la novela le siguió, en 2019, Gloria al amor sombrío, primera incursión del autor en el cuento. El libro se compone de trece narraciones que varían en extensión, pero que comparten ese aire sombrío anunciado en el título. Temas como las expresiones más perversas y crueles de la sexualidad, violencia de todo tipo y diversas relaciones familiares atraviesan los relatos, en muchos casos al mismo tiempo. En un verdadero catálogo de bajezas humanas, Salas nos expone a padres que abusan de sus propias hijas e hijos, profesores que violan a niños en los baños del colegio, madres que muelen a golpes a sus hijos por homosexuales y esposas que desean que sus maridos mueran ahogados. Asimismo, en otro catálogo de horrores inexplicables, el libro nos presenta un ser monstruoso que habita en una cueva del bosque, una presencia hostil e indeterminada que se oculta en un cuarto de una casa familiar, una suerte de encantadora de pájaros que asesina personas por encargo y una perra eterna que atormenta a la hija de su dueña durante décadas, incapaz de morir. Agresiones, asesinatos, violaciones, secuestros y, sobre todo temor, son los ingredientes más notables de este cuentario. Curiosamente, hay espacio para una especie de semblanza bucólica y

un breve y bellísimo retrato del abuelo del autor, dos textos que se salen de la línea aterradora del resto.

Todo esto se expresa, de nuevo, mediante una prosa ágil y dinámica, quizá menos lírica que la de Mercurio en primavera, pero (y quizá por eso mismo) muy efectiva. Hay elaboración lingüística, pero sin tanta abstracción de lo narrado. La única excepción a esto es “Amor”, cuento en el que la propia prosa termina siendo el tema principal, por su alta complejidad. Y, de nuevo, son muy frecuentes los saltos entre las personas de la enunciación, del punto de vista y del tiempo.

En medio de tanto horror, resulta inevitable notar que los temas y las imágenes tienden a repetirse, lo que genera un paulatino desgaste que, sin quitarle mérito a las narraciones, está indudablemente presente. Por ejemplo, es muy curioso que tanto en “El redentor” como en “Restos”, los dos primeros relatos del libro, aparezca una muchacha que fue entrenada por su padre en el uso de armas de fuego. Podría, de nuevo, ser un recurso intencional, pero es inevitable distraerse al notarlo y sentir que, más que un tipo de rima, aquello parece una cacofonía. Lo mismo pasa con las violaciones, tan frecuentes que, después de algunos relatos, uno ya no puede evitar esperar el momento en que un dedo o un pene hiperbólico se introduzca en un ano. El valor de choque de este tipo de escena se pierde ligeramente con cada iteración. Con todo, son relatos muy bien conseguidos que, si se tiene el estómago para ello, resultan muy satisfactorios.

Mención aparte merece “El patio de abajo”, el relato más extenso de la colección, y que podría estar en cualquier antología mundial de literatura de horror. Aquí, como es su tendencia, Salas escapa de los lugares comunes y crea una historia aterradora sin caer en ningún tropo del terror, aunque hay unos seres enigmáticos y escalofriantes que hacen una aparición más bien efímera, pero determinante. En realidad, el horror procede de la crueldad paterna por la que un joven crece en rotunda soledad y no concibe más que una venganza contra todo y contra todos. Fratricidio, homicidio, matricidio, incesto, pedofilia y, como decía, una estirpe que podría ser sobrenatural o no, convierten este texto en una experiencia estremecedora. No es buena idea leerlo durante la madrugada.

Las casas, oscuras y laberínticas, son muy recurrentes en el libro, y se tornan recipientes, tanto de recuerdos infantiles como de misterios y traumas. Las familias siempre están incompletas: falta el padre, la madre, un hijo. Los escenarios son rurales y retirados, lo que elimina la posibilidad de comunicación

y auxilio. Y, definitivamente, en medio de todos estos elementos no deja de sobresalir la idea de la soledad y la indefensión humanas ante poderes que no se pueden comprender o superar, ya sean racionales, como la adultez que se cierne abusiva y destructiva sobre los menores, o incomprensibles, como las entidades físicas y metafísicas que acechan a los personajes.

Encontrarse con una obra como la de Byron Salas no deja indiferente, en tanto genera muchísimas preguntas, no solo porque los relatos y la novela dejen cabos sueltos, sino porque resulta intrigante esa fijación con la desgracia, con la bajeza y la oscuridad más rotunda capaz de emanar del ser humano. Sobre todo, intriga la falta de compensación, de una justificación para tanto horror, para noches tan largas que no parecen amanecer nunca, como si en realidad la luz del día fuera una mentira más que nos hemos creído por demasiado tiempo.

Escribió Dulce María Loynaz que “no se rima la dicha; se asegura / desnuda de palabras; se reposa”. Una lectura general de la literatura de todos los tiempos nos confirmaría esa idea: los versos, la ficción, suelen inclinarse por las temáticas oscuras, por la tristeza, la desazón de la existencia y la ausencia de respuestas. No por nada se dice que la parte más leída y gustada de la comedia de Dante es el Infierno. Y es que, lo sabemos, no puede haber nada menos útil a la literatura que la estabilidad, la paz, la ausencia de conflicto. Acaso sea nuestra irresoluble neurosis lo que nos inclina una y otra vez a leer y a escribir. Porque no hay nada más duro y contradictorio que el hecho de ser humanos y, ante el fracaso de todos nuestros intentos por ordenar el mundo, ante la absoluta incapacidad de obtener respuestas concretas, la única vía posible para seguir es dejar de buscarlas; no dejar de hacerse preguntas, pero sí dejar de esperar que las respuestas sean algo más que otras preguntas.

La obra de Byron Salas, como la de su antecesor Alexánder Obando, renuncia a las retribuciones, a las explicaciones y a los cierres definitivos, presenta un mundo corrupto y mutilado que, sencillamente, no hay manera de arreglar. La esperanza de sus personajes, como la del joven Mateo que espera que esta semana su padre no lo viole en “El patio de abajo”, o la de Lucas, en Mercurio en primavera, que espera convertirse en una estrella porno y sacar a su hermano de Atenas, deviene absurda, ridícula, ante una realidad cuyo motor es la crueldad sin miramientos, surgida de los horrores mil veces vividos y callados en una civilización cuyos códigos son fácilmente destruidos por las pasiones humanas, la crueldad y la vergüenza. Todo termina en una hermana ahogada, en un miembro masticado para evitar que vuelva a penetrar, en una boca despedazada

por un martillo, o en un profesor asesinado de dos balazos por la que había elegido como su próxima víctima, porque sencillamente no puede terminar de otra manera.

Pero si no hay una intención de denuncia o crítica, ¿qué hay detrás de todo esto? ¿Por qué someter a alguien a leer las horrendas torturas sufridas por Lucas en las últimas secciones de Mercurio en primavera? ¿Por qué exponernos literariamente a niñas empuñando armas de fuego, a hombres hechos y derechos violando inclementemente a niños indefensos, a abuelas despiadadas matando a su descendencia mediante la magia negra?

Creo que podríamos proponer dos posibilidades. Desde el punto de vista de lo que el autor pretende conscientemente, lo hace simplemente porque puede, porque la literatura exime (o debería eximir) de responsabilidades documentales o realistas, permitiendo mostrar el mundo como es, como fue, como podría haber sido o como podrá llegar a ser, sin más límites que la propia imaginación. Como afirma Lucas en Mercurio en primavera, "si nunca vamos a ser libres […] ¿qué sentido tiene el posicionamiento político, la toma de conciencia, el rugido transgresor, la calle y la miseria parlante?". O, por otro lado, no se puede obviar que los horrores de Salas no son tan ajenos a los que se ven frecuentemente en las noticias del país desde donde escribe, donde no es extraño escuchar de bebés quemados con cigarros por sus propios progenitores, de mujeres que aparecen en pedazos en barrancos, de niñas obligadas a dar a luz tras una violación o de adultos mayores que son abandonados. Quizá, en lugar de cuestionar una propuesta tan fuerte como la de Salas, lo procedente sea preguntarse cómo un lugar así puede producir otro tipo de literatura.

Mundo, tiempo y literatura en Cirus Sh. Piedra

Mónica Zúñiga Rivera

En la sexta reimpresión que el crítico Enrique Anderson Imbert hiciera de su célebre Historia de la literatura hispanoamericana I, se dice que Costa Rica nació sin literatura. Cuatro siglos (hasta finales del siglo XIX), según Anderson Imbert, sin producir escritores, tal vez por la ausencia de una imprenta que llegó a nuestras tierras muy tardíamente, en 1830. Este dato no es anodino: la literatura costarricense ha estado rodeada por un fantasma aún mayor que el señalado por Arturo Arias cuando hablaba de la marginalidad de la marginalidad en la que vivía nuestra olvidada producción centroamericana. En realidad, había otro fantasma: aquel que privilegió durante décadas la relación entre conflictos bélicos, dictaduras y una teoría del arte ligada con el sufrimiento derivado del ambiente “guerrillero” como generadores de “buena” literatura o, por lo menos, del canon centroamericano que se debía erigir. En ese sentido, el país sin ejército fue considerado, por mucho tiempo, el país sin literatura meritoria, pese a distinguidos nombres en poesía, narrativa y ensayo.

Ese abordaje crítico literario que ligaba realidad con literatura resulta hoy precario (o sea, sirve solo para algunos textos), y la prueba es la generación de escritores nacidos en la década de los 80, entre los que sobresale Cirus Sh. Piedra. Con sus tres textos narrativos, El circo del deseo (2009), El diminuto corazón de la Iguana (2014) y El rey del turulo mambo (2018), más el poemario A la luz del alcanfor (2010), Sh. Piedra ha logrado crear un estilo y una firma particulares en los que la complejidad de voces y la repetición son la norma.

Sobre los textos de Sh. Piedra se ha escrito muy poco: su juventud y la compleja lectura de la última de sus novelas, sobre todo, podrían convertir la interpretación de sus libros en un acto de malabarismo, cuando no de improvisación o de locura. Por ello, en las siguientes líneas trataré de analizar, de forma conjunta, algunos aspectos de sus textos narrativos como el tiempo, la repetición, la memoria, la noción de literatura y los personajes. Todo ello

suministra una visión de mundo particular que emerge desde la literatura, pero a la vez desde la innegable y compleja subjetividad.

Los personajes de Cirus Sh. Piedra son quizá el aspecto más abordado a la hora del análisis; con todo, existen varias claves de lectura que podemos señalar. Por ejemplo, Margarita Rojas y Flora Ovares han propuesto el tema del sacrificio y de las diferentes inmolaciones, representadas por un amplio espectro de personajes marginales entre los que sobresale el piedrero, la prostituta y el maleante. En esa línea, es posible señalar con Franz Hinkelammert que “por lo menos en el campo de la cultura, la figura de Ifigenia resulta más importante que la de Edipo. El mito de Ifigenia interpreta el lugar que ocupa el sacrificio humano en la tradición greco-romana y en toda la cultura occidental”. En efecto, el sacrificio de los más vulnerables, de la Ifigenia andrajosa, cuyas tripas se exponen en algún lote baldío del San José hediondo y herido, es una constante en los textos de Piedra. Por su parte, Sigrid Solano también ha señalado que los personajes de Piedra son enajenados y, además, irredentos; aunque eventualmente tuvieran la oportunidad de salvarse, ellos mismos construyen barreras para no hacerlo.

Con estas pistas podemos establecer entonces una intención por parte del narrador, quien ya en su primera novela anunciaba que estaba “haciendo el mundo de los pobres en literatura”. Así, desde las primeras páginas de El diminuto corazón de la Iguana vemos una intencionalidad por retratar el mundo lumpesco, donde la piedra, el prostíbulo y los barrios aledaños a las fincas piñeras de Ciudad Neily son el escenario. Sin embargo, ese relato del mundo de los desfavorecidos esconde una estructura, un detrás que, en términos del análisis del texto, resulta fundamental: “—El mundo se hizo detrás de las cosas que vemos –me dijo una vez–. Detrás de los ladrillos del castillo la historia del obrero que los puso […] A partir de entonces, me empecé a preguntar por los mundos detrás de los ladrillos, detrás del cuchillo, detrás del silbido de hambre de don Bienvenido que no deja de tomar en la esquina”.

Este fragmento, de ecos herméticos, parece una especie de paráfrasis invertida que, en lugar de postular “como es arriba es abajo”, nos dice “como es de frente no es detrás”, y ese detrás constituye la historia de los olvidados, “la historia ordinaria” que no siempre vemos. Dicho de otra forma, el detrás es lo no dicho, y tal correspondencia entre uno y otro lugar no genera unidad, como creen los esotéricos, sino que crea el caos, la injusticia y la pobreza. Por eso, el narrador confiesa estar interesado en el mundo detrás del cuchillo, detrás del silbido, en el

mundo de los individuos cuyos nombres se escriben con minúscula porque no son nadie. En ese sentido, el mundo narrado está de frente al lector, pero desde el discurso oficial siempre ha estado detrás, oculto, invisible e invisibilizado.

En contraposición a ese "ninguneo" de dones y doñas, aparece una especie de estribillo, una repetición que sí menciona personajes importantes de la historia occidental: Sancho Garcés, Estefanía de Foix, Marco Vipsanio Agripa, Guinevere. Tanto en En el diminuto corazón de la Iguana como en El rey del turulo mambo, esos "versos" entran y salen y lo hacen con mayúscula y hasta con belleza: "Estefanía de Foix. Hasta que da gusto decir esa mierda". Estos nombres bien podrían interpretarse como esos "castillos" hermosos que vemos, pero detrás de esa belleza que hasta al oído seduce hay otra historia, una de des-entendimiento. Este aspecto se enlaza con la memoria, el absurdo y la existencia como azar.

En su segunda novela, Sh. Piedra enfatiza en el des-entendimiento, y lo describe como una especie de suerte, de angustia que propala la confusión y el caos porque en la vida no se entiende nada. Las historias carecen de congruencia, no tienen orden, y aun así "siguen siguiendo". El des-entendimiento permite analizar los tres textos de Sh. Piedra como episodio tras episodio, de forma tal que no se puede decir dónde empieza uno y dónde el otro, pues el fluir de sus imágenes y de sus historias no se detiene. Es el libro como producto finito el que funciona como parteaguas entre un texto y otro. Hijos de la Internet, de Facebook, esos episodios se repiten con alguna que otra variación, si bien esas repeticiones, lejos de aclarar, vuelven las historias "des-entendibles". En algún punto, leer a Sh. Piedra es como estar leyendo una noticia de Facebook, que se replica en múltiples plataformas con una que otra variación. Ciertamente, el tema de las variaciones es tan viejo como la literatura misma, solo que en Sh. Piedra esa estructura feisbukiana parece más cercana. Si no existiera el libro, todos los textos de Piedra se podrían unir y, al final, crearían un solo mundo que, no por ello, sería más fácil de descifrar. Por eso, el narrador insiste: "Esta es una historia de desentendimiento, no una fábula y mucho menos literatura. No hay consecución acá, solo pérdida y remate. Y extendida en su campo de actividad, simultaneidad y deterioro. Estás escapando a una realidad de consensos, para reducirte en una parsimoniosa consistencia".

Esa "parsimoniosa consistencia" es, precisamente, lo que vemos en los tres textos narrativos. Sin embargo, en la última novela el ajedrez añade aún más complejidad a ese des-entender, porque profundiza la metáfora entre ese juego y

la vida. Con un poema de Omar Khayyam en el que el ajedrez se compara con la vida, vuelve también la figura de lo que está detrás,[11] “el destino” que, sin orden y con capricho, mueve a su antojo a los seres humanos. Hay desentendimiento porque hay caos, y hay caos porque el azar es lo que parece estar detrás de todas las historias.

Entonces, la estructura feisbukiana, más los laberintos del destino y luego los del tiempo, vuelven compleja la interpretación; sin embargo, buscan un sentido, o sea, quieren decir algo, pero ¿qué podrían significar? ¿Qué se busca con esa estructura? Un fragmento en El rey del turulo mambo nos ayuda a delimitar estas interrogantes. En el bar Lenox se encuentran cirus, pablo y el seco; pablo lee el horóscopo del periódico, pero el texto en realidad muestra, aparentemente, tres versiones de la misma sección:

Sagitario: disfruta, ahora de sus años de buena suerte. Mañana será un día mejor. Buena salud. Excelente momento para iniciar una relación.

Se alejó un poco y pidió unos lentes prestados […] Pablo enfocó el ojo:

Sagitario: disfruta de buenos años de muerte. Mañana su situación económica empeorará, finalmente, a dar peores resultados. ¿Cuál es nunca un buen momento para el amor?

Gerardo […] recitó:

Sagitario: Disfruta de sus años de buena suerte. Mañana aclarará su panorama financiero. Buenos momentos para tratar la salud. Excelente momento para adecuarse de nuevo a una relación.

Este fragmento retrata lo que ocurre en varias ocasiones en los textos del escritor: hay un acontecimiento que se narra de una forma, después de otra y luego de otra. No se trata solamente de variaciones del relato, sino de una estructura laberíntica coherente con el también laberíntico muestreo de las fechas y la memoria. Se asemeja –ya lo señalé– a las noticias de redes sociales y que aparecen una y otra vez en diversas plataformas (CRHoy, Costa Rica la finca, Repretel) pero dentro de nuestra misma página. Se muestra un mismo suceso, pero una noticia refleja la otra, y la otra; parece el motivo del espejo, pero aplicado a la forma de "presentar" los hechos en Facebook. Incluso, un acontecimiento puede mencionarse y muchas páginas después se desarrolla. Eso ocurre, por ejemplo, con la mención a la visita al Saturno (el "Radison de los pobres", lo llama pablo barrantes), el putero más sórdido de San José, y su puntillosa descripción muchas páginas después. Por cierto, esa descripción tiene ecos cortazarianos, pues el tal prostíbulo recuerda Las puertas del cielo, con aquellas milongas de monstruos y esperpentos.

Esa estructura de mención y descripción también se ve en otros sucesos de ambas novelas y, a la vez, se asemeja a lo que ocurre con el primer cuentario de Sh. Piedra, El circo del deseo. En efecto, parece que estos relatos fueran la semilla de la que germinarían posteriormente sus novelas, porque hay personajes y hechos que ahí se mencionan y que luego se profundizan o tergiversan en estas. Desde esa colección se pueden establecer los temas recurrentes de Sh. Piedra, temas que, paradójicamente, dejan entrever la única coherencia que es posible establecer: la de sus obsesiones. En efecto, en esos cuentos se muestran ya varias líneas que se repetirán en sus novelas, como el protagonismo de los maleantes, el personaje del ajedrecista, el tema del incesto, la futilidad de las ideologías, el tema del doble y la identidad, entre otros.

Para Sh. Piedra no existe salvación. Acaso la literatura, el escribir, sea una vez más la única redención a la que se puede aspirar en este mundo de inmolaciones y de jugadas fallidas. Pero la literatura no es suficiente porque, al final, discurso y vida se entremezclan alevosamente, confundiendo los planos de la ficción y la realidad y, finalmente, creando una angustia de la que es difícil escapar como personajes y como lectores. Por eso su nombre "real" aparece ahí, por eso el deambular por el Paso de la Vaca, por eso los ranchos de piedreros, por eso las aceras cerca del hospital Calderón Guardia en el centro mismo de San José.

Sh. Piedra recuerda a Bukowski, quien decía convencido que "la poesía proviene de donde has vivido, y como has vivido y lo que te hace crearla". Sin embargo,

hay quienes dicen que los pobres de Cirus Sh. Piedra no se han visto nunca por las calles josefinas, y la pregunta que surge es ¿acaso es necesario que aparezcan? O esta otra: ¿es que algún personaje literario sí recorre o ha recorrido los rincones de La Mancha o las puertas traseras de un bus para tener sexo con un chofer, como lo relata Luis Negrón en su Mundo cruel? Me atrevo a decir que la ternura con la que Cirus retrata a sus “pobres” es lo que divide al piedrero de la calle del piedrero de la literatura. En ese mundo, la ternura quizá funciona como artificio, como cobija del discurso artístico, porque lo que Sh. Piedra haya vivido, caminado, fumado, tomado u olido como persona se confunde con el narrador en minúscula que se convierte en una de las voces dentro de la polifonía imperante. Será tarea de otros develar el papel de la ternura en este escritor y señalar las consecuencias que este artificio genera en la producción literaria costarricense actual.

En consonancia con lo dicho, la confusión de planos es tal que hasta la teoría literaria que a veces pensamos dominar no alcanza. La narrativa de Sh. Piedra nos sumerge allí donde muchas categorías literarias son insuficientes, donde el enfoque psicologista parece el acertado a ratos, pero se esfuma luego de que continuamos leyendo. En otras palabras, la literatura salva, pero a la vez “es negación absoluta de todo”, como le dice pablo barrantes a cirus. En este mundo, la escritura puede redimir, puede crear ternura, pero también suele exponer su propia futilidad.

Aunado a lo anterior, hay en Sh. Piedra una preocupación constante por la memoria con tintes particulares: “solo los piedreros, esos no me olvidan, esos nunca olvidan”. La memoria –un tema tan abordado por la literatura testimonial centroamericana, los surrealistas y hasta Borges– tiene como reyes a los piedreros, el escalón más bajo dentro de la sociedad urbana actual. En una suerte de paradoja discursiva, los olvidados del mundo son a la vez los que no olvidan nunca: como en el verso de Borges, “solo una cosa no hay, es el olvido”. Otra vez, parafraseamos y decimos que “solo una cosa no hay: el olvido de los piedreros”, esos seres de memoria prodigiosa que recuerdan siempre, y cuya maldición estriba justamente en eso, en lo que son dueños. Los piedreros se constituyen en guardianes de la memoria, pero esa memoria no los salva; al contrario, los pierde y nos pierde en un laberinto de fechas que el narrador asume expresamente.

La memoria está estrechamente ligada con la repetición y, en el caso de Sh. Piedra, con insistir en quiénes son los que conforman el mundo de los pobres, de

los inmolados, o como él señala, la teleología del oprimido. Según el texto, “es menester devolver el tiempo y repetirlo todo”. La necesidad de repetir, de volver el tiempo, se constituye en una obsesión, en algo cíclico, y esa estructura en la que un acontecimiento-espejo parece reflejar otro y otro significa que el tiempo intenta construirse en un eterno presente, lleno de miseria, decadencia y caos. No es que el tiempo se devuelva, sino que la memoria lo devuelve y lo coloca en un presente permanente en la medida en que es mencionado una y otra vez. En ese sentido, el mundo se re-crea, como en la noción de Mircea Eliade, y se ritualiza porque se repite: el ritual del tubo para fumar piedra, el del incesto, el del feminicidio, el del balazo, el del enamorarse solo por una noche se reitera una y otra vez porque es necesario; y, sin embargo, como diría Borges, es lo mismo: la variación es el artificio.

En esa línea, las dos novelas de Piedra terminan igual, y esa circularidad que quizá sea un signo de “coherencia” es en realidad parte de la historia de des-entendimiento ya antes señalada. El diminuto corazón de la Iguana cierra en una acera de San José, en las afueras del hospital, y El rey del turulo mambo inicia ahí y luego cierra también por ahí. Esa circularidad remite de nuevo a la repetición ya señalada, y que a ratos parece un grito desesperado que nos interpela a no olvidar nunca. En el mundo narrado hay algunos atisbos de salvación –¿o utopía?– que, aparte de la literatura, constituyen metáforas cuyo estudio valdría la pena asumir. Me refiero a la comparación entre “el diminuto corazón de la iguana” y “el enorme corazón de las ballenas”, al olor del mar y el olor de las ciudades podridas, a la posibilidad de un mundo mejor y posible frente al mundo de caos e ignorancia de una gran mayoría de seres humanos.

En el texto, esas imágenes denotan una cierta esperanza que se asoma débilmente. El desencanto es la constante, pero hay asomos que constituyen puertas como las de Alicia, con llaves o cerraduras que podrían conducir hacia algún lado en apariencia positivo. Comparar esas imágenes pasa por establecer nociones de otredad. Contrastar algo pequeño con algo enorme y marino, dos corazones de animales, no deja de tener un cierto encanto. También, el olor de mar comparado con la inmundicia de ciudades como San José, cuyas calles huelen –literalmente– a mierda, ha sido un tema recurrente que no por ello deja de perder valor. Hay que recordar que una de las novelas más gustadas por toda una generación de costarricenses jóvenes, Única mirando al mar, termina allí, frente a un pedacito de océano Pacífico, con un personaje femenino sin lucidez, pero frente a esa brisa que parece llevarse todo lo malo y que resguarda un corazón gigante contrapuesto a nuestra humana pequeñez.

Existe un último aspecto que me gustaría señalar dentro del mundo narrado por Sh. Piedra, y es su evidente carácter musical-onírico. Desde su primera novela, lo onírico es notable. Con todo, hay algo que llama más la atención: la presencia de la música que ronda en ese mundo de sordidez y caos. Algunos estudios han señalado que “los recuerdos de la música que nos gusta serán los últimos en perderse” o, mejor dicho, la música es lo último que permanece en una mente cuya existencia se evapora.

La música es un aspecto más que debe profundizarse en su obra, dadas las numerosas letras de canciones populares que aparecen en ella y que podrían arrojar pistas interesantes: “Te recuerdo Amanda, la calle mojada” (Víctor Jara), “Eres causa de todo mi llanto, mi desencanto y mi desesperación” (Pedro Infante), “Tú eres la tristeza de mis ojos, que lloran en silencio por tu amor” (Juan Gabriel), “María Cristina me quiere gobernar y yo le sigo la corriente” (José Aguilar / Ñico Saquito), “Qué voy a hacer si ella es así, con un playazo (con una hippie) yo me metí” (Los Náufragos).

La escena de El rey del turulo mambo en la que pablo y adrián juegan ajedrez durante unas 22 páginas (en el tiempo / espacio del relato, pero que en realidad son días) está llena de estas canciones, además de mucho humor. Como si fuera poco, el título mismo de esa última novela alude directamente a este género musical cubanísimo y latinísimo de estrechas y famosas relaciones con la literatura (en Vargas Llosa, por ejemplo, cuando pensamos en el mambo, aunque no es el único caso).

La relación entre música y humor está por verse; lo que sí es posible decir es que el juego tiene estrechas relaciones con aquello que se resiste a dejar la memoria, o sea, con la música. Las canciones, además de formar parte del decorado de bares, cantinas y aceras donde el populacho transita, pueden también servir como un elemento de resistencia, en el sentido de que se niegan a desaparecer y son recordadas y tarareadas muchas veces.

Borges señaló que “las emociones que la literatura suscita son eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo para no perder su virtud”. Esto es quizá lo que nos congrega alrededor de los textos de Cirus Sh. Piedra, los cuales muestran una novedad en el lenguaje, pero también una estructura que da cuenta de los intrincados caminos que la literatura costarricense de nueva marca está empezando a transitar. Si en la historia de nuestra literatura el fantasma de la guerra y el arte nos relegó en algún momento,

en la actualidad es innegable que los empobrecidos, la noción de memoria y tiempo y, finalmente, el mundo donde las historias ordinarias toman el primer plano serán la tónica de ahora en adelante, y no solo con Sh. Piedra.

Atrás habrán quedado las críticas a nuestra literatura expuestas por Enrique Anderson Imbert u otros, y la ausencia de conflicto bélico para generar arte. Atrás habrá quedado también el canon tradicional y sus críticos literarios que, por décadas, impusieron una sola forma de abordar la producción literaria en Centroamérica. Desde el diminuto corazón de un pequeño país se abren nuevas posibilidades de fabular, de re-crear posibilidades que alguien a punto de morir supo exponer con maestría y con una virtud que, al menos por esta vez, la pobreza no logrará destruir.

Felizmente.

[11] Borges también señala la metáfora del ajedrez y la vida, y para efectos de lo que nos interesa aquí, el argentino pregunta "¿Qué dios detrás de dios la trama empieza?, lo cual nos remite, de nuevo, al detrás por el que se cuestiona el narrador en los textos de Piedra.

¿Por qué nos miente Camila Schumacher?

Mauricio Molina Delgado

I

Según cuenta la misma Camila Schumacher, Adolfo Herrera, fundador del Conservatorio de Castella, solía decir que los poetas mentían demasiado. También el poeta Osvaldo Sauma, por muchos años profesor de poesía en la misma institución, ha advertido sobre el peligro de creerles a los poetas, de enamorarse o aun de confiarse de aquellas aves agoreras incapaces de cancelar a tiempo los recibos de la luz. Y claro, antes lo dijo Platón, pero lo cierto es que ni Adolfo Herrera los expulsó de su colegio (que siempre fue, ¿quién lo duda?, una república) ni Sauma se atrevió a dejarlo volar afuera de su taller.

Escribir algo sobre Camila Schumacher significaba para mí escribir de su poesía, porque siempre la conocí como poeta. El problema es que escribir de esa Camila poeta no sería algo fácil, y no por sus mentiras sino por su silencio. Platón no se dio cuenta de que algunos poetas también callan demasiado, y Camila Schumacher ciertamente anda por ahí callando, no diciendo sus poemas y, como ella misma reconoce (ahora sí mintiendo descaradamente), al decir que ya no escribe poesía.

Por eso me resultó difícil volver a sus poemas. Seguramente habré escuchado cientos de ellos, pero no sé adónde han ido a parar. No encuentro sus libros y la memoria es una extraña consejera que extravía nuestras certezas. Los oía cada tanto en recitales antiguos o en antologías, pero hoy que los necesito no los encuentro por ningún lado.

II

Lo cierto es que a Camila Schumacher le sienta bien el silencio, quizás porque apoya aquello de que “calladita es más bonita”. Al menos es ese el título de un poema suyo donde advierte que “no resulta sexy / una mujer que escribe poesía”. Este poema dialoga con el citado “Guerra avisada” de Osvaldo Sauma. La mujer que escribe poesía no será simplemente una descuidada que lleva “aluminas al corazón de los peces”, sino “redundante, quizás / incauta”, claramente “puta”. Concluye Camila Schumacher que una mujer no podría siquiera decir como el Turco Sauma “que el recibo de la luz / le llega con recargo”. No faltará quien le pregunte por qué mejor “no va al gimnasio / o cría un par de hijos”.

He aquí la gran mentira de Camila Schumacher: callar para decirnos algo.

Eso es lo que puedo decir sobre una poesía que siempre me interesó, pero que se desvanece en el tiempo. Esperamos que llegue con su poesía y con su silencio, saboreamos el lápiz de nuestros labios, servimos vino en dos copas largas y, aunque sabemos que no vendrá, pondremos siempre la escoba detrás de la puerta, no porque deseemos que se vaya, sino porque como dice ella, siempre “queda la ausencia”.

III

Hay un error en aquello de que los poetas son los únicos que mienten. ¿Es que realmente Homero era un poeta? ¿Es que Homero realmente alguna vez fue Homero? Todo pasa por las palabras, por los conceptos. Tampoco es cierto que Aristóteles pensara la imitación como una fotocopia o un espejo produciendo una reproducción fiel. Y así, el problema de la mentira y la veracidad en literatura tiene muchas esquinas filosas.

Sospecho que Camila se está escondiendo entre esas esquinas y que la reciente publicación de Atrevidas. Relatos polifónicos de mujeres trans (2019) no es una excepción a su eterno escondite. Se puede esconder uno en el silencio o en la

ausencia de luz, pero es igualmente cierto que es posible esconderse a pleno día. A pesar de lo que pueda dictarnos el sentido común, más que la ocultación es la multiplicación de las imágenes lo que constituye el escondite perfecto. Recuerdo el final de una película, La dama de Shanghái, cuando Orson Welles y Rita Hayworth se esconden dentro de un laberinto de espejos para escapar de los disparos de Everett Sloane, un esposo celoso y maquiavélico.

IV

Atrevidas no es un libro de ficción.

Desde el mismo prólogo se advierte que “no hay ficción en las páginas que siguen. Todo es cierto aunque haya a quienes les cueste creerlo”. Se trata, entonces, de un ejemplo de la realidad superando a la ficción, una especie de informe en el que se recogen los resultados de una serie de entrevistas que la autora realizó durante cuatro años de trabajo con mujeres trans en la asociación Transvida. En ese sentido, más que un propósito literario, la recopilación de los testimonios de estas mujeres viene a suplir la carencia de investigaciones académicas.

A pesar de estas advertencias, el libro fue leído como una colección de relatos con carácter literario. De hecho, el libro recibió el Premio Nacional de Literatura Aquileo J. Echeverría en la rama de cuento. Las fronteras entre realidad y literatura deben entenderse más bien como membranas celulares permeables y acuosas. Hay quienes recalcan el carácter testimonial de la narrativa centroamericana de los 80, de modo que podría vincularse el propósito de Atrevidas con la intención de muchos textos de la región donde se buscaba darle voz a quienes no la tienen.

Es claro que la ficcionalidad cae siempre como un paracaidista sobre los más detallados y fieles testimonios. Pienso, para referirme a un contexto lejano, al caso de Mi lucha, larguísimo texto autobiográfico del noruego Karl Ove Knausgård, el cual se detiene morbosamente en detalles ocurridos decenas de años atrás: las manchas en el piso, la caída de las hojas o los pequeños gestos de un hermano. La memoria autobiográfica, como ya sabía Neisser, no sobrevive

sin la imaginación.

V

Atrevidas es un libro de ficción.

Según entiendo, este libro es parte de ese silencio de Camila, de la voluntad de camuflarse, de callar, de permanecer escondida bajo la refracción de treinta espejos. Imágenes que reflejan la infancia y la familia, que nombran, que moldean los cuerpos, que transitan calles y habitan lugares extraños, encierros que gravitan en torno al fantasma de la vejez. Cada uno de ellos en realidades dobles de múltiples atuendos: la doble mentira de esconder la verdad entre la mentira y la mentira entre las verdades: la estrategia de esconder la poesía entre la prosa.

VI

Imagino que una tarde Camila logra que sus maestros en la poesía se distraigan, que vayan a misa o de paseo, que dejen sus palabras en el clóset. Entonces ella toma un poema y lo viste de aquellos ropajes sin versos ni ritmos. Hasta que un día la descubren, le riñen, quizás la expulsan del mundo de la poesía.

La enseñanza del texto de Camila es que los géneros literarios deberían seguir el mismo camino de las identidades de género. Hacer que literatura y realidad beban de la misma leche. Cuento o testimonio, ficción o realidad; al final, simplemente poesía trans.

El límite de los géneros literarios siempre fue difuso. Atrevidas invita también a descubrir la poesía que en la prosa duerme. Después de todo, Dios siempre sabe lo que hace, incluso cuando se equivoca.

El gato que no nació tigre: La obra de Klaus Steinmetz

Alejandro Marín

Leemos trivialmente a Klaus Steinmetz cuando lo consideramos un escritor social. Su producción literaria no constituye esencialmente una denuncia de las víctimas del terrorismo o la injusticia ni un lamento por la violencia en la esfera pública. Es más bien la autocondenación de un revisionista de la tragedia del hombre común.

Ningún lector dudaría en insistir en que el argumento de Icaria (2015) y del poema que abre Morituri (2008) es el sacrificio forzado al que se sometieron los ejecutivos del World Trade Center durante el atentado del 11 de setiembre de 2011. Ese lector tampoco negaría que la urgencia de comunicar ese sacrificio es la preocupación originaria de ambos textos.

“Otro hombre vuela a mi lado”, se lee en Morituri. “Usted también saltó”, dice Daniel en Icaria. La diferencia está en que el primero no tiene quien lo escuche; nadie más está obligado a presenciar su final porque “él y su cuerpo son la misma cosa”. Próximo a la muerte, el yo lírico exagera el papel que juega en el mundo. Su caída de cuatrocientos metros se convierte en el recuento de sus recuerdos, sus deseos y sus pasiones. Careciendo de testigos, más que solitario, echa de menos un oyente, forzado o voluntario, que presencie lo terrible del mismo modo que él, niño inconsciente, adquirió sin querer por el oído la lengua materna. Su petición es reclamada con vanidad y egoísmo. Ensimismado, lejano, extraviado como una mosca, sin oídos a los cuales confesar su tragedia, regresa el tiempo hasta ese estado anterior a la adquisición del lenguaje, porque el alumbramiento es el paso de la vida uterina (carente de lágrimas) a la vida exterior, atmosférica (en la que el primer grito es llanto), en la que el yo lírico confiesa preferir “no abrir los ojos por primera vez”. Al final del poema, el hablante pide:

No me saquen de aquí

es decir: ¡aquí, aquí!

no te vayas

no me vayas

no

no

no llorar

llorar.

Llora porque lo arrancan de la vida, porque parte sin confesar lo que quiere decir. No llora porque ni los muertos ni los nonatos lloran.

Ese oyente imposible que es reclamado en el poema primero de Morituri participa en Icaria. El autor duplica y reescribe esa voz inaugural. El hablante por fin encuentra en el teatro una respuesta que no es el eco. Daniel es el reflejo del suicida que desesperadamente reivindica la supremacía de la voluntad humana por encima de cualquier cosa natural o sobrenatural. Exige la libertad, la total soberanía sobre su cuerpo, la máxima apostasía: el derecho a juzgarse a sí mismo.

FARID: ¿Por qué saltó?

DANIEL: No iba a permitir que esos malditos terroristas me mataran.

FARID: Pero lo mataron. En 4 segundos estaremos hechos trizas contra el pavimento.

DANIEL: Pero yo decidí mi muerte.

Sería inapropiado sentir pena por los morituri de Steinmetz; solo serían conmovedores si fueran serios. El sentido de la poética de Steinmetz no busca el patetismo, no intenta conciliar el valor de las aspiraciones humanas con su convicción del sacrificio; tampoco intenta glorificar esta visión estética de la inmolación, sino que aprovecha este argumento para parodiar la clase acomodada neoyorkina. Los dos ejecutivos que están a punto de morir aprovechan sus últimos segundos para lanzarse bromas entre sí. Sus vidas, sus gustos, sus pasiones y sus sueños han perdido valor igual que “los mocasines Fratelli Rosetti de 400 dólares”, “las llaves del BMW”, el tiempo tomado para organizar las vacaciones y la variada gastronomía cosmopolita que ofrecen las calles de una de las capitales del mundo. ¿Qué queda? Sin duda, no el respeto por la vida. En Steinmetz, la conciencia de la proximidad de la muerte hace profundamente cómico el problema del ser; solo el suicida hace gala de una ironía sincera, existencial, contagiosa. La tragedia individual se proyecta por medio de la risa negra. Antes de saltar al vacío es posible llorar porque se teme y se duda. La circunstancia resulta risible hasta para quien se consideraba exitoso e importante. Es ante lo seguro y evidente, ante aquello que es la única certeza en la vida humana, cuando despierta la comicidad de una existencia efímera. Es Mishima haciendo reír a sus camaradas momentos antes de darse muerte, tal como aparece en la película biográfica de Paul Schrader.

La acusación y el rencor de Daniel ante Farid, representante étnico de los perpetradores de la tragedia, se esfuma ante la satisfacción de haberse lanzado una fracción de segundo antes y poder gozar en la muerte de la mirada del otro. Mientras Farid parodia al terrorista que se inmola en nombre de Dios, Daniel hace mofa de su propia condición de víctima; se mata para decir que es libre, no porque realmente lo crea o lo sea.

Los involuntarios suicidas se necesitan mutuamente porque la última voluntad de ambos es tener un testigo, un cómplice, un compañero. Judío y musulmán

encuentran en el otro la fuerza para lanzarse al vacío. El ejemplo de Daniel alienta al árabe quien, convencido de que su especial suicidio no es pecado, deja de temer el Juicio Final porque culpa de su muerte voluntaria tanto a los terroristas como a Daniel.

Ambos tienen la suerte de dialogar con un hombre de una fe distinta sin abrir una discusión teológica; pero, al adquirir conciencia de su pecado, se martirizan a sí mismos. En algún momento deben admitir el valor del máximo sacrificio humano, la exaltación y la glorificación del sufrimiento del hombre que muere no deseando la muerte y que demuestra su deseo de vivir incluso en la elección de morir, pero Steinmetz es incapaz de conciliar con esta idea. Elude reivindicar el martirio físico tanto como el patético. Aunque esta pieza teatral también depende de la analogía con la caída del hombre y de la mujer, de la incapacidad de ambos de acceder de nuevo al paraíso, Steinmetz no está pregonando la doctrina cristiano-masoquista de que el sufrimiento es bueno porque abre las puertas del cielo y conmueve al alma humana. Los personajes de Icaria son hombres que no quieren ser ni héroes ni mártires ni santos; son más bien como el felino que, reconociéndose gato y no tigre o león, se ríe de sí mismo. Ni la ofensa –porque depara un odio inútil– ni el consuelo ni el elogio –que constituirían una vanidad falsa– ocupan la mente de los que marchan juntos a la muerte. Esto es lo que hace de Icaria un texto tan cruel, burlón y deliciosamente autodestructivo.

Que sus protagonistas sepan inmediatamente que el terrorismo islámico perpetró el atentado de las Torres Gemelas no sorprende tanto como el hecho de que el autor no haya podido desembarazarse del tema y haya compuesto a partir de él una comedia, un diálogo satírico y un soliloquio trágico. No podemos interpretar Icaria ni Última parada –incluso somos incapaces de leer La yema del tiempo (2013)– sin las correcciones, la distorsión, la revisión, la malinterpretación y los ecos de la lectura del poema inaugural de Morituri. No estoy diciendo que sea el mejor logrado de los poemas de Steinmetz, sino que se trata del más steinmetziano de sus poemas.

Así aparece descrito en Morituri el vuelo por los aires:

Pienso en los huevos de las moscas,

en los bonsáis

y las imágenes de Ganesha

sobre los alféizares…

destruidos por el terrible asbesto.

Del mismo modo que el asbesto enterró los cuerpos de las víctimas entre los escombros del World Trade Center, el polvo de las mismas ruinas condimenta el corpus literario de Steinmetz. Incluso en el largo poema La yema del tiempo esta misma escena suicida se repite y se describe a partir de los mismos elementos:

Pensé en los huevos de las moscas

destruidos por el asbesto.

Los hombres se lanzaban al vacío

para que se diga que escogieron su muerte.

Demorarse en la propia intensidad alucinante del argumento de La yema del tiempo le permite al autor manejar la tensión y la sucesión de monólogos dramáticos a lo largo de sus más de 60 páginas. Popurrí descriptivo que mezcla peregrinaje y metamorfosis, este es un poema que –como Morituri en su conjunto– sobresale más por la polifonía de sus personajes que por su argumento, y más por la extravagancia de sus voces que por lo que expresan, aunque mucho de La yema del tiempo depende de la capacidad del autor para impostar la voz de animales y entes sin habla. Nada en la poesía de Steinmetz es testimonio de la exuberancia de la lengua, sino de su desprendimiento, de su negación y del regreso al estado anterior a su adopción en la casa materna. Steinmetz no es el tipo de poeta que tiene éxito en formar un lenguaje poético para sí mismo; tampoco creo que pertenezca al grupo que lo intenta. Empuje acumulativo de imágenes y calidad dramática interiorizada pulcramente limada

son los rasgos esenciales de su poesía. Consciente de ello, se vuelve hacia el epigrama y se aparta de la musicalidad. Tiene muy poco de prosodista y por momentos echa de menos un buen oído. Sus aliteraciones son más ingenuos juegos de palabras que expresión melodiosa del idioma. No hace ostentación del dominio de la lengua, sino de sencillez. Alcanza sus mejores versos cuando mantiene al hablante oculto, sin cara ni máscara, desnombrado pero evidente.

Paradójicamente, su retórica no incomoda al lector, que avanza sin conocer la identidad del hablante más que en el momento de su revelación directa, cuando sin necesidad esclarece lo sutil e ingeniosamente desvelado con anterioridad. Conforme aparecen las distintas voces una tras otra, el poeta siente de forma más terrible el poder de su imaginación: un hombre en busca de sopa por San José encuentra a un gato que, como él, va en busca de comida y narra su historia; comienza hablando del tiempo en que se alimentaba de la leche que le regalaba una mujer; esta mujer antes había sido una babosa; babosa y mujer hablan cada una de sí mismas, sus confesiones se enmarcan dentro de confesiones pretéritas; un callo de la rodilla de un anacoreta toma la palabra, luego la viuda de González, después el pelo de un bigote y, antes del renacuajo que desciende del hombre, habla el minuto en que dos amantes se separan para siempre; minuto que progresa lentamente, se detiene y luego retrocede hasta el origen del tiempo, hasta el núcleo del huevo hacia donde el poeta es arrastrado por lo que, ineludible, destruye su medio de expresión, tal como sucede en el poema primero de Morituri.

La obra de Steinmetz está dominada por la paradoja de que la acción precipitada se ralentice, paradoja deliberada tanto en el viaje de cuatrocientos metros de Morituri como durante los “8 o 10 segundos” de la caída en Icaria y “los siete u ocho minutos” del viaje en bus en Última parada.

En Cautivos, además del juego con el tiempo, tiene lugar la alteración espacial que yuxtapone la selva tropical colombiana al subsuelo arenoso de Pakistán de una forma más significativa y real que el paso de página a página, de poema a poema, de voz a voz en Morituri. Rafael y Rebeca, ambos víctimas de secuestro, se encuentran en realidades temporales distintas pero inmersos en una “condición con cierto grado de intimidad” que les permite –truco recurrente en Steinmetz cuando sus personajes rozan la desesperación máxima– “contaminar el mundo con sus pésimos chistes”. Una vez más la angustia de saber que el destino está en manos de una inteligencia fracasada excita el ingenio chistoso y nos hace suponer que el chiste es lo único que nos hace “libres de la estupidez

humana”.

La versión menos cómica o “más estúpida” del sujeto moderno es el terrorista comprometido o el revolucionario. Como ninguno de estos personajes da lugar al chiste, tampoco deja espacio para la duda.

“Por mis dudas conozco el pecado”, confiesa el niño bomba de mi libro El sol púrpura (2018). En esta obra la muerte en nombre de Allah es glorificación, no condena ni sufrimiento. La fe del protagonista da a entender que el martirio conduce a la existencia más elevada, su suerte no es miserable, sino sagrada. Su corazón está tan comprometido, tan inmerso, que el pavor de la inmediatez irrevocable del último instante no alcanza la intensidad del miedo a faltar a su misión sagrada. Jamás acariciaría la idea de perdón –como lo hace el terrorista de Última parada– por no haber nacido tigre. Siempre al tanto de que el recuerdo y el amor por los seres que más lo quieren ponen en peligro su santidad, el niño bomba trata de mantenerse en vela la noche previa al atentado. El yihadista comprometido, serio, fervoroso no distingue el temor y la duda del mayor de los pecados.

En Última parada, en cambio, que el terrorista se quede dormido en el bus y pase de largo el lugar y el momento idóneo para la explosión, además de ser cómico por sí mismo, da pie a una serie de intervenciones irónicas antes de la revelación del verdadero motivo de su viaje:

ALÍ: (verdaderamente aterrado) ¿Dónde está la gente?

SUNDARI: Unos están en casa viendo televisión; otros tomando una cerveza; otros caminando de la mano por una alameda… ¡Qué sé yo!

ALÍ: Pero… ¿Por qué se fueron? ¿Por qué se bajaron todos?

SUNDARI: Probablemente porque llegaron a su parada. La gente es

incorregible, tienen la mala costumbre de bajarse del autobús cuando llegan a su parada.

La religiosidad del más devoto de los creyentes y la seriedad del más serio de los hombres son el objeto de burla de Sundari, un personaje atrapado en la ironía cada vez que habla. Sus más extraordinarias caídas en esta trampa tienen lugar cuando exalta el éxito y la crueldad de la misión terrorista:

SUNDARI: Ya mañana con más calma haces explotar un autobús repleto de gente importante, ojalá frente a un consulado o algo así, ya sabes, que salga en la portada de los periódicos… ¡Que te mencionen en las Naciones Unidas! Si lo haces ahora nadie va a decir nada. Totalmente desapercibido… ¿Para qué? ¡Una pordiosera loca! ¡El chofer de sesenta y cinco años! Por favor, Alí, tú estás para metas más altas…

La ironía, que en Icaria servía para reivindicar la muerte de las víctimas, es utilizada en Última parada como un intento para cambiar el parecer del terrorista. En ambos casos la ironía es el medio de aferrarse a la vida, y en ambos casos se sirve de la ralentización del tiempo.

La desesperación y la paranoia de Alí son risibles porque a este le falta la determinación demostrada por Daniel en Icaria y por Ricardo en Ecos de ceniza (2001). Alí no perpetra el atentado: se convierte en una víctima más cuando el detonador se escapa accidentalmente de sus manos. La muerte inconsciente y accidental representa el triunfo del cinismo, la burla y el nihilismo sobre la fe y el fervor. En una época en que la heroicidad y la belleza de la guerra han sido desplazadas en favor del abordaje superficial de temas fundamentales, Steinmetz elige un final ridículo para quien había salido de casa con la determinación de entregar todo lo que tiene en nombre de una causa sagrada.

El Ricardo de Ecos de ceniza es el único ejemplo de seriedad y entrega por una causa entre todos los personajes de Steinmetz. Solo sus inofensivos coqueteos con “la piel suave de una mujer” rebajan por momentos, pero definitivamente, su dignidad de víctima comprometida. Es valiente y desafiante, pero tampoco logra

morir como héroe o mártir; no lo matan en la guerra, “sino en una cantina improvisada”. Como hombre político, Ricardo es la antítesis absoluta de su profesor y, de este modo, el joven estudiante es la representación de la angustia profunda de Salazar. El valor de la versión de Steinmetz sobre el asesinato de Leonardo Chacón en 1987 reside en seguir la máxima socrática de que es peor cometer una injusticia que sufrirla. Con aforismos a la manera de los moralistas franceses –un estilo y un tono que Steinmetz también sabe aprovechar en su poesía– y con las referencias a Trasímaco y al libro I de La República, el texto es bastante platónico, excepto por esta inversión del modelo de educación ateniense: es el profesor Salazar el que más aprende del joven Ricardo, de ahí su remordimiento de haber obrado mal en el juicio. ¿Haber aceptado el soborno solo era otra máscara de su reticencia a las convicciones de Ricardo? ¿Sabía éste que lo iban a matar? ¿Era uno más de los morituri que se inmolaron conscientemente? ¿Qué pretendía con su relación con el futuro juez? ¿Podía esta amistad no contradecir su sentir y su querer? ¿Subestimó su propio potencial combatiendo en Nicaragua? ¿Realmente creía que podía atacar al sistema desde adentro?

Creo que la obra de Steinmetz habría ganado más ahondando en estas interrogantes éticas o existenciales que dejándose seducir por el carnaval de la sátira y el chiste. Es muy revelador que Steinmetz se haya apartado del camino que comenzaba a vislumbrar en Ecos de ceniza. Si hubiese sido más prometeico, todavía no habría alcanzado un mejor equilibrio retórico, pero habría podido tener más fe en sus propias elucubraciones iniciales y más confianza en su propia intuición, y así habernos entregado algo más relevante que una serie de ironías sobre el significado de la vida del individuo moderno.

Arrullo para la patria tóxica: Alfredo Trejos

G.A. Chaves

I

El 20 de enero de 2021, durante la toma de posesión de Joe Biden y Kamala Harris como presidente y vicepresidenta de Estados Unidos, la poeta Amanda Gorman, de tan solo 22 años, agregó su nombre a la lista de poetas estadounidenses que han leído un texto inaugural en una ceremonia de ese tipo.

Su poema se tituló “The Hill We Climb” (“La cuesta que subimos”), y en él logró capturar el sentimiento de amenaza existencial que significó para la democracia estadounidense la administración republicana de Donald J. Trump y su política de exacerbación doméstica de diferencias raciales y económicas, su indiferencia y letargo en la atención a la pandemia de Covid-19 (que en sus primeros diez meses mató alrededor de cuatrocientas mil personas en el país) y su impulso mediático a la falsa narrativa de que Biden le había quitado la reelección por medio de un fraude, hasta el punto de que un grupo de sus seguidores terminó irrumpiendo en el edificio del Capitolio el día en que se oficializaban los resultados que le daban la victoria al candidato demócrata, dos semanas antes del cambio de administración, creando destrozos, retrasando la sesión de confirmación electoral y provocando cinco muertes entre manifestantes y personal de seguridad:

We’ve seen a force that would shatter our nation rather than share it,

Would destroy our country if it meant delaying democracy.

And this effort very nearly succeeded.

But while democracy can be periodically delayed,

It can never be permanently defeated.

[Fuimos testigos de una fuerza que preferiría destrozar nuestra nación antes que compartirla, / Que destruiría nuestro país con tal de retrasar la democracia. / Y este esfuerzo estuvo a punto de tener éxito. / Pero aunque la democracia pueda a ratos retrasarse, / Su derrota nunca podrá ser permanente.]

Como es de rigor en los discursos pronunciados en este tipo de ceremonias tras una contienda electoral, indiferentemente de los sucesos específicos que la marcaron, Gorman restituyó en su poema, frente a las amenazas del momento, el sentido de unidad nacional que debería entrañar la llegada de un nuevo presidente:

And yes we are far from polished

far from pristine

but that doesn’t mean we are

striving to form a union that is perfect

We are striving to forge a union with purpose.

[Y sí, estamos lejos de estar limpios / lejos de estar prístinos / pero eso no significa que estemos / esforzándonos por formar una unión perfecta / Nos esforzamos por forjar una unión con propósito.]

Una sutil pero significativa diferencia: formar una unión vs. forjar una unión. La idea de nación, para Gorman, no es estática, no está calcificada; por el contrario, es una forja, un continuo cambio de las formas en medio del fuego, de la lucha, y esa lucha es lo que le da carácter y propósito a la historia.

Gorman reconoció haberse inspirado en una larga tradición de oradores públicos del pasado como Frederick Douglass, Abraham Lincoln, Martin Luther King, Jr. y hasta Winston Churchill para escribir su poema. Al hacerlo, le infundió a su texto una fuerza histórica más allá de su momento particular, y lo puso en diálogo con una tradición en la que, en sus palabras, “la retórica ha sido puesta al servicio del bien”.

En efecto, después de cuatro años de posverdad trumpiana, de fake news, de alternative facts, de teorías de conspiración, de rechazo a la ciencia y de todo tipo de escamoteos comunicativos por parte del Gobierno estadounidense, el lenguaje se había convertido en el medio de concretizar una realidad alterna con propósitos políticos, no una realidad común con sentido social, y el poema de Gorman intentó justamente restituir ese sentido.

Previsiblemente, esta doble narrativa de “lucha” y unión” nacional ha estado presente desde que la tradición de poemas inaugurales arrancó en 1961, cuando Robert Frost leyó en la toma de posesión de John F. Kennedy. Lo que ha variado en cada ocasión ha sido, quizá, el peso simbólico o representativo que ha tenido cada poeta participante. Al ser el presidente más joven en asumir el cargo, y el primer católico, Kennedy quiso simbolizar un lazo de continuidad con los valores yankees de sus predecesores e invitar a un poeta consagrado, querido y paternal de Nueva Inglaterra como Frost para contrarrestar la ansiedad nacional ante el ascenso político de una generación mucho más joven y liberal.

La presencia de Maya Angelou en la inauguración del primer periodo de Bill Clinton en 1993 simbolizó una reconciliación histórica de un político del Sur del país con una persona negra: tanto Clinton como Angelou provenían de Arkansas. Además, al verse en la obligación de escribir un “poema público”, Angelou dio un paso importante en la resolución de una supuesta contradicción: para ella, un poema –o al menos su escritura– es siempre un hecho privado, y la única forma de escribir un poema “público” es apropiarse de la voz de un colectivo para nutrirse de historias privadas –como las de las variadas etnias y migraciones que conforman el rostro humano de su país– para integrarlas a una historia pública, común, y reconectar así la poesía con la función que había heredado de la

retórica: ser un arte de discurso público persuasivo. Cuatro años más tarde, al inicio de su segunda administración, Clinton invitó a otro poeta de Arkansas, Miller Williams (hijo de un pastor metodista y activista de los derechos civiles), a leer un poema titulado “De la historia y la esperanza” como para simbolizar un cierre posible de las divisiones históricas que habían marcado al país.

Barack Obama, por su parte, ya era en sí mismo un símbolo de esa culminación histórica al convertirse en el primer presidente negro de Estados Unidos y, para su primera inauguración, en 2009, invitó a leer a la poeta Elizabeth Alexander como un gesto de celebración para la comunidad afrodescendiente, mientras que en el 2013 invitó a Richard Blanco en representación de otros grupos históricamente marginados (Blanco es inmigrante, hispano y gay).

En todos estos casos, la presencia de poetas en actos políticos fue instrumentalizada como un modo de dar visibilidad tanto a las palabras (o sea, a un discurso o narrativa particular) como a las comunidades de las que provienen estas autoras. Los poetas, en la resolución de Maya Angelou, asumen en sus cuerpos la carga de representar comunidades disgregadas, mientras sus poemas cumplen la función de ofrecer en sus palabras una visión comunitaria unificada para toda la nación. La ecuación final que parece proponer la retórica de los poemas públicos es, pues, “(diferencia)^2 + (lucha) = unidad”. Es decir, la unidad se logra tras una lucha de dos niveles: 1) contra la diferencia que busca segregar y 2) en favor de la diferencia que busca integrar-se.

En sociedades cada vez más posmateriales, donde las discusiones políticas tienden a centrarse en temas simbólicos como la identidad, más que en concreciones institucionales o económicas como la seguridad social o la reducción de la pobreza, la construcción de un sentido o propósito colectivo por medio del discurso se ha vuelto esencial.

En Costa Rica, las elecciones presidenciales y legislativas de febrero y abril de 2018 terminaron de profundizar una serie de grietas en el imaginario colectivo que ni los partidos tradicionales ni las instituciones del Estado habían podido corregir por décadas, dando como resultado una inédita campaña electoral polarizante alrededor de temas de identidad. Esa polarización se manifestó también en las diferentes visiones de país que han ido sedimentándose en las distintas regiones y entre los diversos grupos que componen su población, y se concretizó en el comportamiento electoral de las dos rondas de votaciones de ese año.

En un ensayo publicado por FLACSO en el que analiza el sorpresivo desempeño del Partido Restauración Nacional y de su candidato Fabricio Alvarado en esa campaña, el politólogo César Zúñiga explica que

en la lógica de los procesos de individualización que experimentan las personas, se nota un desarraigo evidente hacia los partidos como organizaciones políticas y, en particular, una verdadera bancarrota electoral de los partidos tradicionales; a la vez que se observa un aumento correlativo de la importancia del candidato en cuanto a la intención de voto de la gente, por el otro.

Zúñiga añade que, para el caso de las elecciones de 2018, “el 60,7 por ciento de los electores votó por el candidato, y un 14,4 por ciento por este y el partido a la vez”, mientras que el voto más marcadamente partidario quedó relegado a “apenas un 22,4 por ciento de los ciudadanos”.

Para diciembre de 2017, tanto Fabricio Alvarado como el candidato del PAC y eventual ganador Carlos Alvarado se mostraban rezagados en las encuestas, atascados ambos en un empate técnico de entre tres y cuatro por ciento de la intención de voto. La primera ronda electoral de febrero, sin embargo, dio como ganador a Fabricio con 17,5 por ciento de los votos contabilizados, mientras Carlos lograba un segundo lugar con 11,5 por ciento gracias a una bien calculada estrategia del oficialista PAC, que a inicios de enero de 2018 anunció la resolución de la Corte Interamericana de Derechos Humanos respecto a la obligación del Estado costarricense de proveer derechos matrimoniales a parejas del mismo sexo, lo cual no solo fragmentó la opinión pública sino que dejó relegados en la contienda a partidos tradicionales como Liberación Nacional que, a diferencia de Restauración Nacional y Acción Ciudadana, no habían tenido una posición clara y propositiva al respecto.

Lo que sucedió entre ese primer domingo de febrero y la segunda ronda en abril de 2018 fue una escalonada de resquebrajamientos políticos e identitarios en el país en torno a las percepciones morales y legales referentes al matrimonio igualitario, decididas finalmente en favor de Carlos Alvarado gracias a que la discusión cayó en el terreno de lo religioso –que es de donde obtienen su vocación política Restauración Nacional y Fabricio Alvarado–, y ahí los nuevos

valores fundamentalistas evangélicos de Fabricio fueron percibidos como una amenaza a los valores tradicionales del catolicismo, sobre todo después de que circulara un video en el que el pastor Ronny Chaves, guía espiritual de Fabricio, se refería a la Virgen de los Ángeles como “el diablo”.

Al inicio de la campaña para la segunda vuelta de abril, el aparentemente mayoritario voto conservador católico parecía decantarse temáticamente por la opción de Fabricio, pero la apelación a la identidad religiosa tradicional del país en la figura de la Virgen de los Ángeles fragmentó esa alianza y dejó manifiesto hasta qué punto la intromisión axiológica o normativa de la religión en la política rompía los acuerdos de la institucionalidad democrática. Más allá de eso, sin embargo, ese proceso electoral del 2018 reveló una muy seria y poco cordial oposición entre los sectores conservadores y progresistas del país, al interior de los cuales –como demostró la dispersión final del voto en esa elección– también había enormes fracturas ideológicas, económicas y de personalismos.

Carlos Alvarado fue elegido presidente con un convincente 60 por ciento de los votos de la segunda ronda, pero su mandato venía deslegitimado por lo que a todas luces no era un voto tanto en su favor sino en contra de Fabricio Alvarado y Restauración Nacional.

Al momento de su elección, Carlos Alvarado contaba con una carrera política sin sobresaltos como jefe de cartera en los ministerios de Desarrollo Humano e Inclusión Social y en el de Trabajo y Seguridad Social, además de una carrera literaria como autor del cuentario Trascripciones infieles (2006), de las novelas La historia de Cornelius Brown (2006) y Las posesiones (2012), y del libro de memorias ficcionadas Temporada en Brighton (2016). Estas afinidades literarias parecerían suficientes para explicar su decisión de incluir a dos poetas cercanos a él –Shirley Campbell Barr y Alfredo Trejos– en su toma de posesión de mayo de 2018, pero el simbolismo de este gesto y de estos dos nombres tras un momento político tan arduo y traumático para Costa Rica, y al inicio de una administración sin el liderazgo necesario para avanzar una agenda propia, es algo que no se ha ponderado lo suficiente en el país, desacostumbrados como estamos a buscar referentes éticos y políticos en nuestra literatura.

II

A diferencia de Estados Unidos, donde escritura y oratoria tradicionalmente han tenido una relación muy estrecha, en Costa Rica la literatura se valora menos por la expresividad del lenguaje y más por las imágenes compuestas que devuelve del país, lo cual explica la preferencia generalizada por modelos realistas y costumbristas en la escritura local. A su vez, estos modelos fijan imágenes idealizadas del lugar, y sobre todo de su pasado.

Más allá de los méritos literarios de sus obras, autores como Jorge Debravo a menudo se han visto reducidos a una serie de discursos que, al pasar al imaginario colectivo, llegan desproblematizados y convertidos en halagos para el país. Haciendo eco de opiniones expresadas en su momento por Alberto Cañas, Yadira Calvo Fajardo apunta, en su ensayo Poesía en Jorge Debravo (1980), que

Debravo pasó a integrar junto a Aquileo Echeverría y Julián Marchena el trío de poetas costarricenses que goza de mayor popularidad en nuestro ambiente, sin otro elemento común entre ellos que el haber dado "en el clavo de la sensibilidad del lector medio costarricense" (Cañas). Ricardo Blanco atribuye esta popularidad al hecho de que "su poesía, en más de un caso, es vino nuevo en odres viejos", esto es que, sin renegar, como tantos otros, de las normas clásicas, les infundió "toda la vitalidad y la fuerza de lo contemporáneo", haciendo "más asequibles sus ideales a multitud de lectores".

Quizá lo peor que han producido estas lecturas desde "la sensibilidad del lector medio costarricense" han sido los intentos, por parte de otras autoras y otros autores, de reproducir el efecto a través de una escritura maquinal y complaciente (por no decir servil) respecto a las imágenes idílicas que el país consume de sí mismo y que el Instituto Costarricense de Turismo vende afuera. El mejor ejemplo de esta línea de escritura es el libro Costa Rica poema a poema. Un recorrido por el alma secreta de la patria (1997) de Julieta Dobles, un volumen en el que parece haber espacio para toda la diversidad de flora comestible del país y sus variedades climáticas, pero donde el elemento humano –la historia– está notablemente ausente, a la espera quizá de que el aroma del café y las alturas del higuerón definan las cualidades humanas de quien lee.

Por su parte, otros intentos más convincentes de escritura de lo nacional, como El libro de la patria (1976) de Alfonso Chase, en el que lo humano y lo histórico están apropiadamente magnificados, tienden a caer en los lugares comunes de la oposición poesía-pureza / política-suciedad y se resisten, por ello, a indagar más fructíferamente en la posible relación entre esos supuestos contrarios.

Como bien explicaron Flora Ovares, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo en La casa paterna: Escritura y nación en Costa Rica (1993), "el discurso nacional se mueve como un péndulo entre la inclusión y la exclusión de seres, ideas y espacios", y a continuación aclaran, muy perceptivamente, que si bien "el discurso literario, por su ambigüedad constitutiva, funciona como una fuerza centrífuga, un espacio de ruptura del sentido, el discurso nacional más bien funciona según un movimiento centrípeto, de búsqueda de un centro único y originario".

En el acto de toma de posesión de Carlos Alvarado, la poeta Shirley Campbell Barr se apropió de esa fuerza centrífuga y provocó el espacio de ruptura al leer el último fragmento de su poema "Rotundamente negra". Desde la negación –el "Me niego"– que implanta su poema, la autora se puso de cara al consenso por olvido y por silencio, por violencia y por temor, y abrió simbólicamente el espacio para la inclusión de esas minorías que, como las étnicas y las sexuales, han quedado tradicionalmente fuera de la imagen idílica de la nación costarricense. Al inscribir la diversidad privada de su cuerpo, Shirley Campbell Barr permitió la inscripción simbólica de otros cuerpos diversos dentro del tejido amplio, público, de la nación; algo nada despreciable en un acto que cerraba una lucha campal en el país por, entre otras cosas, limitar derechos y normalizar rechazos:

Me niego rotundamente

a negar mi voz

mi sangre y mi piel

y me niego rotundamente

a dejar de ser yo

a dejar de sentirme bien

cuando miro mi rostro en el espejo

con mi boca

rotundamente grande

y mi nariz

rotundamente ancha

y mis dientes

rotundamente blancos

y mi piel

valientemente negra.

Y me niego categóricamente

a dejar de hablar

mi lengua, mi acento y mi historia

y me niego absolutamente

a ser de los que se callan

de los que temen

de los que lloran

porque

me acepto

rotundamente libre

rotundamente negra

rotundamente hermosa.

Pero difícilmente un nuevo gobierno con un liderazgo tan comprometido como el de Carlos Alvarado podía apostarle a más dispersión y ruptura. El acto de toma de posesión, como reflejan los poemas de los poetas estadounidenses, requiere también de una narrativa que apunte hacia la unión, hacia el volver a casa. Y si Shirley Campbell Barr representó la fuerza confrontativa y la lucha en la inauguración presidencial de Carlos Alvarado, Alfredo Trejos tenía que hacer lo propio con la idea de unidad.

Muy significativamente, después de muchos años de celebrar los traspasos de poderes en el Estadio Nacional de La Sabana, en el 2018 se eligió un espacio menos imponente, pero más cargado de significación histórica, para realizar el acto: la Plaza de la Democracia, frente al Museo Nacional. No hay que olvidar que, al menos discursivamente, la campaña electoral de 2018 fue una lucha por salvaguardar la democracia plural costarricense de la amenaza de un fundamentalismo religioso y mantener un vínculo de continuidad con el (maltrecho) orden democrático liberal del país. Si alguna declaración de principios políticos nacionales se pudiera extraer de esa campaña, probablemente se parecería a estas palabras de John R. Searle en su libro Creando el mundo social: La estructura de la civilización humana:

Algunas características esenciales de los gobiernos democráticos, como la libre discusión de todos los asuntos, el carácter temporal de la distribución del poder y los ataques sistemáticos contra quienes están en el poder, son profundamente inconsistentes con las presuposiciones de trasfondo de las religiones dogmáticas. No se debe minimizar la importancia de esta distinción. Los gobiernos democráticos, por su propia definición, están comprometidos con la aceptación permanente de desacuerdos e inconsistencias. No es un defecto de los gobiernos democráticos que los partidos políticos rivales sostengan conjuntos de valores diferentes y creencias fundamentales diferentes. Pero cuando se trata de las religiones reveladas, todo esto es, cuando menos, una blasfemia o, peor aún, algo digno de exterminación. Toda la idea de las religiones reveladas es que solo hay una verdad, solo hay una manera, una única manera correcta de hacer las cosas a la luz de la ley de Dios. No hay ninguna forma en la que un gobierno

democrático pueda ser consistente con una religión revelada.

La elección del 2018 fue un momento crucial de "sobre-simbolización política electoral", como lo llama César Zúñiga, en el que la identidad nacional tuvo que reconfigurarse en torno a un problema de naturaleza religiosa. A diferencia de problemas de tipo material cuantificable (como la deuda pública o el desempleo), estos problemas identitarios posmateriales tienden a resolverse, en primera instancia, a nivel discursivo. Los postulados religiosos son palabras (y Palabra de Dios), no hechos comprobables, o al menos no independientes de su interpretación moral desde el lenguaje, y por eso su poder fáctico es disputado en primera instancia desde el mismo lenguaje, pero el lenguaje humano de lo contingente y mutable. No debe sorprender, por ello, que el principal legado lingüístico de estas elecciones haya sido una palabra –ramasheko– para describir a los votantes de Fabricio Alvarado. La palabra deriva de un video que circuló en campaña en la que se ve a la esposa de Fabricio, Laura Moscoa, junto a la pastora Cynthia Araya orando y "hablando en lenguas", como a veces sucede en los grupos neopentecostales. Al inicio de su glosolalia, Moscoa pronuncia las palabras "ramasheka tamalasoa", una frase que desde entonces se convirtió en un modo de parodia y disputa de autoridad hacia los grupos evangélicos seguidores de Fabricio, al tiempo que reemplazó al viejo y ya menos confrontativo término "pandereta" para referirse a estos grupos.

Igual que hace con los discursos literarios, el discurso nacional interviene en el lenguaje político y lo normativiza, controlándolo en función de su centro de representación histórica a partir de oposiciones como femenino / masculino, privado / público, costarricense / centroamericano, caos / orden, civilización / barbarie, etcétera. Como apuntan Flora Ovares (et. al) en el ya mencionado ensayo La casa paterna, tales "oposiciones constituyen un sistema axiológico que valora positivamente los términos que se agrupan alrededor del campo semántico orden, razón y realidad, opuestos a caos, irracionalidad e imaginación". La frase "ramasheka tamalasoa" es la expresión más reciente de ese caos irracional en el lenguaje público costarricense, así como la marca más evidente de rompimiento del contrato de intersubjetividad referencial entre sujetos, la amenaza más clara al orden percibido por el lenguaje.

III

En la formulación de la poeta Amanda Gorman sobre la retórica “puesta al servicio del bien”, el poema “He vuelto a mi país” escrito por Alfredo Trejos para la toma de posesión de Carlos Alvarado vendría a ser la reconstitución simbólica de ese contrato nacional por medio del lenguaje, y la salvadora unidad de sentido colectivo tras el duro proceso experimentado por el país en esas elecciones:

He vuelto a mi país. Aquella parte de mí, al menos, que estuvo lejos, cubierta por la mortaja humeante de no saber, de no creer, ha vuelto. Hoy veo a quienes abarrotan estas calles, estas plazas, estos parques, en las costuras de siempre de sus ropas; veo a quienes se anudan los zapatos, temprano en la mañana, como si se ataran a la piedra del mundo y en todos hay una luz que ya no es la del simple coral de los taxis, la del periódico al golpear contra la puerta como un disparo, la del tiquete que mostramos en el tren y significa que hemos adquirido apenas los kilómetros del día. Veo la luz de otra hora. La nuestra. Y entonces mi país, este que veo, ya no es el saco de café que suda frío en la bodega del barco, ya no es la destartalada imagen de nosotros en la fila hacia el estetoscopio, hacia el estadio de fútbol, hacia la luna. Algo hemos de haber hecho bien. Un poco mejor, tal vez […] Hoy que casi todo viene a ser una silla eléctrica, algo hemos de haber hecho bien. Estamos aquí […] La avenida segunda, como una colada de perfume espeso, viene del hospital con noticias de los quirófanos: nos hemos salvado.

A pesar de sus dos (medios) premios nacionales en poesía (o, más bien, precisamente debido a ellos), la “oficialidad” de la obra de Alfredo Trejos es bastante cuestionable. Si bien es cierto que desde sus primeras publicaciones su poesía ha estado marcada por (deseables) elementos altamente “literarios” como la metaforización, las anáforas salmódicas, la alta referencialidad y la atención al valor sónico de la frase por encima incluso de su claridad denotativa, lo cierto es que estos elementos rara vez han estado al servicio de expresiones digamos sublimes como esas de las que el discurso nacional tiende a apropiarse para autohalagarse. Por el contrario, los poemas de Alfredo Trejos dan cuenta de un

gran vacío que va de lo amoroso a lo existencial y social y que, por ello, refleja duramente los (indeseables) aspectos sórdidos u opacos del lugar y la época en que fueron escritos, muchas veces sin necesidad de nombrarlos: esa “mortaja humeante de no saber, de no creer”.

La literaturidad trejiana puede observarse bien en la carga metafórica de ese primer fragmento de “He vuelto a mi país” (“piedra del mundo”, “coral de los taxis”). Con imágenes así es que Trejos suele elevar la dicción de lo que cuenta (ese retorno a “su país”, en este caso) pero también difuminar las referencias y los sentidos, haciéndolos más problemáticos.

Así pasa con la frase “todo viene a ser una silla eléctrica”, que por lo demás es un trejismo clásico. A la luz de la reciente campaña electoral, la frase resulta angustiosa por lo que contiene de violencia legal (¿el juicio de Dios ramasheko?), mientras que la imagen de las “noticias de los quirófanos” que provienen del Hospital San Juan de Dios, donde empieza la avenida segunda, además de resultar más cercana, introduce la posibilidad de una salvación (por misericordia o por ciencia; en Trejos da lo mismo) como la que siempre espera quien mucho ha pecado y quien, sin embargo, algo bueno habrá hecho.

No hay virtud en Alfredo Trejos que no venga revestida de una mancha, de una falla de origen; y, al ser convocado para leer un poema en la toma de posesión de Carlos Alvarado, inevitablemente Trejos iba a reflejar esas fallas, que son las mismas del país que él habita. De paso, su poema “He vuelto a mi país” ha terminado siendo también una fábula sobre la posible reconciliación de un arte (la poesía) con su propio entorno, y la de un poeta con un público esquivo al que, sin embargo, no ha dejado de aspirar.

Como sugiere el título de su primer libro publicado, Carta sin cuerpo (2001), los poemas de Alfredo Trejos han bregado constantemente para llenar los vacíos y las ausencias del mundo con palabras. Desde el poema que abre ese libro, el delirante “Los verdugos”, la escritura (“cuando la rama de la lengua se agita”) establece una distancia infranqueable, desde algo que se siente como desprecio, entre el hablante y su mundo, sus padres, su familia, la gente de la calle, la ciudad, la luna, y hasta consigo mismo: “He demostrado que soy torpe y calculador y patriota / y dúctil: cualquier trozo de imán tiene estas cualidades, / cualquier trozo de humanidad tiene estas cualidades / líquidas, sucias, descifrables”. El resto del libro se mueve por estos rechazos y autodesprecios (“Ojalá jamás Dios permita que conozca a la mujer o al oso, a la piedra o al niño,

a la ciudad o al hambre, al verdugo o al sabio donde consta mi nada”), y tanto sus títulos como versos insisten hasta el final en la idea del vacío: “Qué fácil es traerse el cielo abajo cuando se hace tanto ruido con la ausencia”, dice el hablante del poema “Énfasis de la mujer y de la ausencia”.

Este ensimismamiento en la voz poética de Trejos en realidad es una marca de época. Desde que la alta retórica fraternal de los poemas de Jorge Debravo terminó por desgastar los gestos dialógicos de la poesía social en los años 60, la introspección discursiva fue la norma en una poesía que cada vez sabía menos para qué escribía o para quién. Lo mismo Diana Ávila que Mía Gallegos o el mismo Alfredo Trejos pudieron, en distintos momentos, firmar estas palabras de la “Elegía V” de Carlos de la Ossa:

Déjame aquí solo

a la luz de la farola

que quiero escribir un libro

sólo para gente sola

déjame escribir

que escribir es morir

y que solo

y escribiendo

se da el alma a bocanadas

y a bocanadas

se da

la soledad escribiendo.

Arrullo para la noche tóxica (2005), el segundo poemario de Trejos, arranca con los mismos énfasis solitarios con los que cerró Carta sin cuerpo. La primera sección del libro, "Primeros trípticos", es una écfrasis de una fotografía de Priscilla Mora titulada "La noche tóxica", misma que no solo sirve de portada al libro, sino que se convierte en el ancla narrativa de esta primera parte. De nuevo la dupla soledad / escritura relega estos poemas a repitentes y juveniles tristezas intimistas: "Estoy cansado de escribirte / de arrojar humo por la ventana / y escribirte". Pero la segunda sección, "Trípticos personales", rompe el aislamiento del poeta y, por fin, conecta sus palabras con un mundo habitado por presencias reales, no por los fantasmas de sus fantasías eróticas: "Me gusta ayudar al amigo que se muda / porque yo así también me mudo un poco / de las estrellas fijas". Los poemas, de pronto, vuelven sobre la realidad inmediata y empiezan a dialogar con un contexto donde dejan de ser meras confesiones del poeta y empiezan a parecer retratos de una colectividad cercana:

Noto casi con tristeza

que mis poemas reposan

sobre una pila de recibos

que de buena gana llenaré con sangre

si no llego a ver esas monedas

que se abren como espejos

antes de caer al vaso sucio de la alcantarilla.

Por un momento, en esta sección de Arrullo para la noche tóxica, los poemas de Alfredo Trejos entroncan con el cambio generacional sucedido a principios de siglo con poéticas como la de Luis Chaves, donde el espacio doméstico, las angustias económicas y, particularmente, la cultura popular del cine y la música le permiten un reconocimiento literario cada vez más directo a la muy erosionada clase media costarricense del periodo neoliberal: esta es poesía que habla de la vida cotidiana, no de las falsas promesas que la enturbian. Y ese

reconocimiento está presente al inicio de “He vuelto a mi país”, en la frase “del tiquete que mostramos en el tren y significa que hemos adquirido apenas los kilómetros del día”. En esos gestos de empatía socioeconómica hallan Trejos y Chaves la posibilidad de una experiencia común de lo nacional, aunque eso nacional no sea más que una crisis, como queda plasmado en “He vuelto a mi país”: “Si yo he vuelto a sentir a mi país es porque existe, porque su mapa de rebaños y celajes sigue en su sitio, aunque lo sobrevuelen los yunques de siempre: el yunque de los tristes, el de los solos, el de los pobres. El yunque de los desafortunados”.

Los fantasmas emocionales que habitan los poemas tempranos de Alfredo Trejos poco a poco van tomando la forma de los vacíos y temores provocados por una Costa Rica en franca descomposición social. En su siguiente poemario, Vehículos pesados (2010) Trejos insiste en esta vinculación entre la historia personal y la historia colectiva por medio de marcas epocales y de clase. “Membresía”,[12] de Arrullo para la noche tóxica, es el poema que da inicio a la narrativa del outsider perdedor en la que insistirán los libros posteriores de Trejos, y que en Vehículos pesados se expresa por medio de una voz que se resiste a normalizarse frente a las demandas de status socio-económico, como en el inicio del poema “Heráclito para pusilánimes”:

Uno no es el mismo

que lee el periódico

por la mañana

y el que lo vuelve a leer

muy tarde ese día,

ambas veces con el temor inteligente

de encontrar un nuevo empleo

–esta vez uno mejor–

en el que te tomen

por alguien serio, confiable

y equilibrado.

Era de esperar –aunque no por eso deje de maravillar– que el acercamiento trejiano al desempleo no se quedara en las promesas materiales que aparecen en "Membresía", sino que vaya directo a cuestionar las condiciones mentales de su hablante: "un nuevo empleo […] / en el que te tomen / por alguien […] / equilibrado".

Desde su inicio, Cine en los sótanos (2011) parece regresar al tema de la lejanía y la soledad, pero ahora el personaje "pusilánime" de Vehículos pesados se muestra recubierto del aura mítica de referencias literarias y cinematográficas que delinean para Trejos aspiraciones diferentes a las exclusivamente sociales, pero que son vistas desde afuera como fracasos. Lejos de condenar a sus hablantes líricos, este fracaso los reconcilia con la condición humana; los convierte en héroes no por sus triunfos, sino por sus resistencias y, como en "Rotundamente negra" de Shirley Campbell Barr, por sus negaciones.

En opinión de Gustavo Solórzano-Alfaro, Cine en los sótanos es "el poemario más desolado y más hermoso que se ha escrito en Costa Rica: una oda al fracaso, un canto a hombres que de antemano se sabe que acabarán mal".

La Costa Rica de principios del siglo XXI da la impresión –con sus ciudades e instituciones derruidas– de ser un gran set cinematográfico para historias de fracasos y derrumbes. En una entrevista con Fernando Chaves Espinach para el diario La Nación, a propósito de la aparición de su libro Prefiero ver estática (2013), el mismo Trejos admitía que siempre intentaba "enmarcarlo todo en un escenario absolutamente urbano, con sus hallazgos, sus extravíos, esas notas de derrota y de redención". Quizá el mejor ejemplo de esto sea el poema "Desde el noroeste", que aparecería más tarde en su libro Prusia (2017):

San José, desde el noroeste, hacia sus adentros, está llena de edificios que son como árboles que se doblan por el peso de sus frutos: mangos de hollín, manzanas de mugre, pipas de vidrio roto, limones de soledad perennemente verdes. Colores enfermos, cáscaras de pintura tostada. Y de que huele a rayos,

huele a rayos. Como si ahí los incendios de toda una época hubiesen sido apagados con orina. No hay una sola pared que no esté manchada con la sombra de lo que fue.

Cada vez más lejos de la introspección vacía, Trejos ha logrado libro a libro una mayor identificación personal con su entorno, ahí donde su biografía se cruza con la vida de los demás. Como apuntaba el mismo Chaves Espinach en la entrevista citada, en los poemas de Trejos “sobresalen las ansias de conectarse con algo de la ciudad y de lograr ese vínculo que siempre se interrumpe en la desorientación urbana”, un vínculo que, en palabras de Trejos, “se trunca por esas pulsiones ocultas que la ciudad tiene. Máxime en la ciudad como la vivimos y entendemos hoy: un espacio invivible, hostil, caótico, que sobrenada en su propia desmesura”.

Esta vena más abiertamente confesional o, al menos, autobiográfica es la que le permite a Alfredo Trejos acercarse cada vez más a una poesía narrativa, con lo que cada libro subsiguiente –hasta el más reciente, Sad Hill (2019)– se lee como una película de sí mismo en relación con su entorno: lo mismo en los afectos perdidos que expresa en Riviera Paradise (2014) como en el amplísimo catálogo de momentos tristes, desvergonzados, graciosos y difíciles que el poeta serenatea en Crooner (2015), donde incluso la ciudad abstracta empieza a tomar la forma concreta de la barriada:

Necesito limones para fines

exclusivamente gastronómicos.

Voy entonces por ellos al abastecedor

y el oriental que atiende me dice

como si me conociera de años,

como si supiera mejor que yo

por qué hago lo que hago.

—¿Limones? Ahhhhhhhhh,

para mezclar su vodka, ¿verdad?…

Chino imprudente.

De dónde saca esas ideas.

El grueso de la obra de Trejos transita, sin embargo, por ríos mucho más anchos y personales, y difícilmente se entresaca de ella una imagen de país y de época que no pase por la dispersión: la soledad, la alienación, la música, el licor, el cine porno y el de vaqueros, los deportes y la literatura erótica del desconsuelo, el desarraigo social y político…

En algún momento, Alfredo Trejos hizo suya la rabia destructiva de Felipe Granados, aun cuando en la última década parece haber optado por la sobriedad temblorosa del sobreviviente. En esa dispersión, en esa ausencia de ribera a fuerza de caudal, en ese autorreconocimiento que se permite el autor en la derrota, la ruina y la sobrevivencia de su tiempo, se han ido perfilando también las enormes incongruencias y explosiones que han dado lugar al país recuperado en su poema inaugural de mayo de 2018:

Vi el dedo de la libertad asomarse por entre los tejidos de mi propia carne y supe que ya podía volver a mi país. Estuve tan lejos en mi propia casa, en mis asuntos, ante cierto óxido invernal que devoraba las promesas, la vida misma […] Di media vuelta y me senté como quien sabe una gran verdad pero ha perdido el don del habla y la escritura. Flaqueé, pero muy pronto llegaron los domingos. Madrugué junto a muchos cuya cárcel también comenzó a venirse abajo y encontré a la vuelta de la esquina un papel con el nombre de mi país, con su dibujo. Y entonces, todo fue cosa de escribir mi nombre junto al suyo.

Alfredo Trejos, el poeta de la soledad y la pérdida, se ve finalmente reflejado en los otros y en sus miedos y compone el primer poema social del siglo XXI en Costa Rica. Y digo social en el sentido de que es, ante todo, un poema sobre un

“nosotros” histórico que por mucho tiempo había estado ausente en la literatura costarricense, pero que necesitábamos para conectar-nos e identificar-nos:

El corazón de esta ciudad está lleno de lugares y de nombres, de momentos y de pasos que se multiplican cada vez que alguien pregunta dónde escondimos nuestro ejército, dónde están los retratos de nuestros dictadores, dónde están las fosas comunes de nuestras guerras, qué hicimos con los palacios en la cima de nuestro dolor. Y la respuesta que doy yo se parece a la del sastre y la del sastre es casi igual a la del carnicero: están en una página lacrada que ya no se abrirá.

Finalmente, después de haber escrito tantos libros sobre vivir al margen de la convención y de los tiempos, Alfredo Trejos encuentra un vigor renovado en la posibilidad de hablar frente a un país sin ánimo, pero urgido de palabras para limpiarse los miedos:

Hoy me detengo frente a los escaparates buscando una corbata que combine con estas horas. Un simple trozo de tela que señale al sol en el marco de la ventana y que sirva a la vez para limpiar los bodegones empolvados que, aquí y allá, un día aparecieron en las esquinas de mi país. No quiero entonces una prenda: quiero un instrumento. Salí a la calle a buscar una corbata como quien busca un serrucho […] Hay cosas que usaré tan solo una o dos veces en la vida (los elevadores, la paciencia, la corbata) pero la felicidad –estoy seguro– no es una de ellas. Hoy lo sé.

El gobierno del bicentenario encabezado por Carlos Alvarado no ha dejado de cargar con las fracturas sociales, políticas y económicas que el país ha venido sufriendo por décadas, y muchas de sus acciones solo han profundizado esas grietas y relegado una vez más las soluciones, dándole la razón al outsider de los poemas de Alfredo Trejos por dudar de todo y afirmar que “esta es mi ciudad / y la detesto”. Pero por un momento, gracias a un poema, el contrato social costarricense pareció tener suficiente vigor y vida como para pensar que este país tan tóxico y socialmente fulminante podía preservar su luz unos años más y

plasmar en palabras algo más que discursos y mentiras:

He vuelto a mí país. Pensándolo mejor, tal vez mi país es el que ha vuelto. Estuvo un segundo en la niebla: lo suficiente para pensar en la compleja eternidad de mi casa, en la voz de los amigos disgustados con el mundo, en la entrecortada verdad de lo que somos. Yo de aquí me iré a asegurar el mapa de mi país a la corteza terrestre con un clavo tallado en la madera de este día.

A diferencia del de Amanda Gorman y de otros poetas que han participado en actos similares, "He vuelto a mi país" no es poema efusivo. No aspira a emocionar, sino a retomar la calma, quizá porque su autor intuye, desde mucho antes de las elecciones del 2018, que el desarraigo y el resquebrajamiento del que nace no se arreglan solamente con palabras. La Costa Rica que perfila Alfredo Trejos en su poema es un país que no emociona, pero en el que al menos nos reconocemos como un desgaste y una exclusión compartida; un país en el que la gente, tras un momento crítico, ya no se da un abrazo, sino que apenas se saluda de lejos con la mano. "He vuelto a mi país" es, entonces, un buen lugar para empezar a discutir cuánto de esta fractura social en la que nos hemos convertido sigue siendo reparable y para cuántas personas a nuestro alrededor ya no es posible ese retorno a algo que, en todo caso, nunca han experimentado más que como una cruel intemperie.

[12] La mujer al otro lado del teléfono / y que me dice / don Alfredo la razón de mi llamada / es comunicarle nuestro interés / en que usted se convierta en usuario / de la tarjeta platinum // […] / No sabe con qué frecuencia / pido prestado / duermo / canto me aseo / tomo vacaciones / o voy a la pata de una mesa a llorar.

Alí Víquez o el problema de Dios

Gustavo Solórzano-Alfaro

Existen dos tipos de escritores: los que cambian de libro en libro y los que insisten en un estilo toda su vida. Alí Víquez pertenece a la segunda categoría.

Me atrevo a afirmar que su obra es singular, pues se trata de uno de los intentos por abandonar el discurso realista-costumbrista y abordar una perspectiva filosófica que retoma la vía de la novela-ensayo y los temas clásicos del tiempo, la existencia, el destino o la mortalidad. Sus escarceos con la ciencia ficción y la literatura fantástica amplían este registro y representan un esfuerzo por romper con ciertas marcas que han encerrado las propuestas literarias de nuestro país en unas coordenadas muy estrechas.

De esta manera, Víquez abraza esa tensión presente (y ocasionalmente obviada) en toda la historia de la literatura patria entre nacionalismos y unidades y "crisis y agonías", como bien intuyó Álvaro Quesada Soto en Uno y los otros (1998).

A estas circunstancias se suman las temáticas que ha tocado Víquez, especialmente en su narrativa, algunas de las cuales entran en conflicto directo con el imaginario religioso costarricense, lo que explica en parte la resistencia que ha enfrentado su trabajo o bien la relativa oscuridad en la que se ha mantenido. En ese sentido, su presencia en este volumen encuentra ecos y paralelismos con los problemas que han enfrentado otros autores aquí discutidos, sea a lo largo de 200 años de vida independiente e incluso hoy, ya entrados en pleno siglo XXI. A ello debo sumar su interés por la intertextualidad, la metaliteratura y las grietas del lenguaje, junto con una decidida pasión por los clásicos grecolatinos, europeos y específicamente españoles.

De forma paralela a una extensa carrera académica, Víquez ha publicado a la fecha doce libros. Tres volúmenes de relatos: A medida que nos vamos conociendo (1992), A lápiz (1993) y Biografía de hombres ilustres (2002); tres

conjuntos de poesía: Las fases de la luna (2004), Volar hacia todo el invierno (2006) y Confesión de parte (2010); cuatro novelas: Conspiración para producir el insomnio (1999), Los peces de Cooper (en coautoría con Manuel Ortega Rodríguez, 2015), El fuego cuando te quema (2015) y El viaje del Beagle (2020); y un ensayo: El coraje de leer. Cuatro ensayos quijotescos (2015). A esta colección se suma un proyecto más que curioso: sus 99 True Stories. Versión en español (2018), una compilación de sus estados de Facebook compuesta por microrrelatos, bromas o anécdotas humorísticas, donde despliega su estilo más irónico y más lúdico.

En sus primeros relatos, como “A lápiz”, que da título al libro, aún vemos un tono costumbrista –que remite a Salazar Herrera– entreverado con matices cortazarianos. Es evidente, también, que Víquez crece bajo el influjo del boom latinoamericano, aunque luego se verá que sus pilares fundamentales son Cervantes, Borges y Dostoievski.

En el cuento “A medida que nos vamos conociendo” se observa la presencia fantástica de Cortázar, pero aún constreñida por un estilo en desarrollo. El libro homónimo forma parte de la etapa más irregular de su autor, algo que se agudiza con el intento fantástico de su primera novela, una obra fallida que no logra nunca despegar, o bien, despegarse de sus referentes del género, con lo que se revela cierta ingenuidad de principiante.

Por supuesto, hay atisbos de momentos mucho mejor logrados, en los que se problematiza el libre albedrío y la idea del suicidio, como en “Conferencia del Lic. Morales”, en el que la voz del protagonista es plenamente autónoma respecto del autor, lo que no sucedía en Conspiración para producir el insomnio. Esta autonomía de sus personajes se irá acentuando, y será a partir de su tercer libro de cuentos, Biografías de hombres ilustres, donde el ingenio y el estilo empezarían a mostrarse más agudos y depurados. Aquí podríamos mencionar de nuevo a Borges, pero también a Stanisław Lem o a otros que han escrito biografías de personajes inexistentes.

En este libro, Víquez nos enfrenta con lo imposible, con el fracaso, con la oscuridad que deparan las vidas anónimas, pero también habla de redención, de reconciliación con las realidades que a cada quien le corresponde vivir. Valga como referencia el texto homónimo que cierra el volumen. En estos cuentos se muestra con fuerza una perspectiva metaliteraria que toca el problema de la creación y de la construcción discursiva de la realidad.

El anterior esbozo nos plantea el reto de revalorizar la obra de Víquez y hacerla visible, releyendo a su autor como una voz vanguardista, que ha ofrecido nuevas posibilidades expresivas a un discurso narrativo ciertamente pálido y cansado.

***

Desde el 2009 he sido el editor de casi todos los libros de Alí. Dos años antes entré a la EUNED y ahí descubrí su poemario Volar hacia todo el invierno. Decir que fue una revelación no le hace justicia. Uno de esos libros que están al acecho, aguardando, hasta que dan con su lector y le vuelcan la vida. Muchas cosas aprendí en sus páginas. Empecé a redescubrir y a redimensionar su trabajo. ¿Qué había en ese libro que no había encontrado antes en sus cuentos o en su primera novela? En sus dos primeros poemarios se nos ofrecía una mezcla de prosa y verso, donde era más notoria la influencia de Borges, tanto temática como formalmente, pero ahí ya se perfilaba el estilo particular de Víquez.

Hasta hace un tiempo entendí Las fases de la luna como un (necesario) ejercicio estilístico, como si el autor estuviese “buscando formas”, jugando entre la narración breve, la reflexión cuasi sapiencial y el poema íntimo; sin embargo, al releerlo, creo encontrar aún mayor ambición en sus páginas, una sed de origen incierto, como en el poema “Definición de literatura”: “A veces me siento un pájaro de alas / firmes, a veces soy el vino en la / boca de una mujer, a veces alcanzo / a parecerme al mar, anciano de canas frescas. // Luego ya no siento nada”.

Pocos poemarios arriesgan tanto como este, no solo en su exuberancia formal sino también en su amplitud temática. Metros clásicos, verso libre, haikus, poemas en prosa, microrrelatos o poemas líricos dan cuenta de una construcción plenamente consciente de sus escogencias, de sus afinidades, de ideas que están en constante exploración. Quizá podríamos prescindir de algunos textos, en favor de la eficacia y la contundencia; sin embargo, perderíamos el efecto que produce una obra que aspira a la trascendencia, pero que también se sabe irregular e incompleta.

Luego, en Volar hacia todo el invierno, las preocupaciones sobre el tiempo, la

vida o la escritura toman un lugar preponderante, con cuadros precisos que reflejan instantes igualmente precisos, y de los cuales brota una percepción renovada sobre los objetos o sobre la vida misma. El volumen también se compone de poemas medidos y rimados (sonetos, haikus) y de verso libre, junto con poemas en prosa, pero en esta ocasión el conjunto resulta mucho más cohesionado. Víquez despliega un vocabulario más afinado, más preciso, lleno de sutilezas y sugerencias.

Uno de los puntos centrales es la noción de que el sentido –lo “importante”– es un efecto marginal, una manifestación que se da al lado, casi como sin querer. Esta pista aparece desde el primer poema, “La urraca”: Veo un blanco rotundo. // Excepto –claro– el ave mínima y negra, la diminuta urraca que Monet quiso titulara el cuadro entero. Tal vez porque sabía que en el recuerdo de su arte uno se daría cuenta: un solo pájaro puede volar hacia todo el invierno”.

Los poemas hablan sobre el paso del tiempo y, por ende, sobre la vejez y la muerte: “Ahora conozco las sombras de las cosas: comienzo a no ser joven y a temer el fracaso”. También, encontramos textos sobre Ulises, el mítico héroe, junto a otros de tono amoroso que se entrelazan con amplias reflexiones sobre las palabras y el ejercicio de la lectura. En ambos libros se puede hallar, además, una serie de cuadros e ideas sobre el lenguaje, la naturaleza de las palabras, el destino de la creación literaria y sus entresijos, personajes literarios trasplantados a nuestra era y reflexiones sobre la realidad como una construcción, como una ilusión.

Ya en su más reciente poemario, Víquez abandona la prosa y su voz lírica se vuelve tal vez mucho más personal. No en balde el libro se titula Confesión de parte. El sentido lírico, intimista, permea todos los poemas. Aparecen aún las preocupaciones metafísicas sobre la naturaleza del tiempo, y desde el poema que abre volvemos a la complicidad entre autor y lector. Todos estos momentos quedan matizados por los poemas de tono confesional, precisamente, o los de corte amoroso, como “Para Andrea”: “Quiero saber si en la premura / de los besos / se alcanzan a entender las razones / de peso por las que yo te quiero”. Pero el riesgo y la ambición de aquellos dos primeros poemarios, donde el tono filosófico y meditativo funcionaba tan bien, junto con la ambición formal, se diluye un poco en esta Confesión, que bordea en ocasiones el lugar común, el espacio de algo ya visto, a lo mejor un peligro propio de la poesía cuando debe enfrentarse al amor.

Quizá la poesía de Víquez deba aún plantearse nuevos retos e intentar superar cierta zona de confort que a veces le corta el aliento, para que ese “pájaro de alas firmes” pueda volar, efectivamente, hacia “todo el invierno”, ese invierno perenne de un país que se conforma con poco y que prefiere disecar ciertos modelos poéticos, en lugar de buscar las conexiones materiales propicias para alcanzar una dicción más relevante.

***

En su artículo “La grieta en el lenguaje”, que gira en torno a dos cuentos de Biografías de hombres ilustres, el tercer volumen de relatos de Alí Víquez, Melvin Campos Ocampo plantea, con base en el texto “Labores o desdichas del profesor Friedrich Hinkelmaier”, que “solo podemos leer caprichos editoriales”, que la literatura no es otra cosa que un vacío que un grupo de editores se encarga de llenar.

A partir de esta idea se puede perfectamente empezar a entender el valor de la obra de Víquez en nuestro contexto, y me permite a la vez plantear una interrogante: ¿existe una historia oficial sobre la literatura costarricense? ¿Cómo nos hemos construido? ¿Cuáles vacíos u omisiones han privilegiado ese “grupo de editores”?

La narrativa costarricense de fines del siglo XIX y principios del XX estableció un contrato que ha tenido pocas variantes: el antiimperialismo, el nacionalismo, la oposición civilización / barbarie (campo / ciudad, centro / periferia), el costumbrismo y el melodrama realista europeo. El problema (1899), de Máximo Soto Hall; El Moto (1901), de Joaquín García Monge o El árbol enfermo (1918), de Carlos Gagini, son los principales ingredientes de una tradición de historias que se sucedieron y repitieron sin mayores alcances, como parte de un proyecto de unidad nacional y de imagen de nación, al amparo de una oligarquía cafetalera.

Llegando al cierre de la primera mitad del siglo XX encontraremos las primeras grietas de este discurso: se introdujo el problema del proletariado y la novela agraria: Mamita Yunai (1941), de Carlos Luis Fallas o El sitio de las abras

(1950), de Fabián Dobles. En la segunda mitad del siglo, de la clase media y de su vida urbana: Los juegos furtivos (1968), de Alfonso Chase o Diario de una multitud (1974), de Carmen Naranjo. Ya a finales del siglo XX tendríamos una mayor presencia de esa vida urbana y la aparición de problemas sociales y ecológicos: Encendiendo un cigarrillo con la punta de otro (1986), de Carlos Cortés; La loca de Gandoca (1992), de Anacristina Rossi o Única mirando al mar (1993), de Fernando Contreras.

En medio encontramos rarezas, discontinuidades y rupturas, con variados éxitos de públicos o de crítica, entre ellas, algunas obras que hoy son consideradas primordiales: La ruta de su evasión (1949), de Yolanda Oreamuno, es un primer ejemplo de novela psicológica, no solo en Costa Rica sino en toda Latinoamérica.[13] Un harapo en el camino (1970), de Alfredo Oreamuno, Sinatra, corresponde a la novela testimonial que se presenta como ejemplo (o contraejemplo) moral. Cachaza (1977), de Virgilio Mora, irrumpe en la comodidad de la clase media para enfrentarla a los problemas psiquiátricos y de las instituciones de salud.

La nación soñada se diluía, pero tampoco se desarrolló un relato cohesionador que la sustituyera. De este modo, el contrato narrativo que subyace en todas estas novelas no dejó de ser el realista, con tramas pobladas por familias y personajes similares en sus tribulaciones y en sus maneras de abordarlos y una añoranza por aquella nación que nunca dejó de estar en ciernes. Al menos así lo percibió Manuel Picado, en su influyente ensayo Literatura / ideología / crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense (1983), quien además señala que la generación del 40 –por ejemplo– no representó tampoco ninguna revolución formal. Y quizá otro tanto podríamos decir del teatro (que se vería sacudido un poco hasta llegados los años 70) y del cuento.

No será hasta la aparición de obras como El más violento paraíso (2001), de Alexánder Obando –otro de los modelos que Alí reconoce– que la clase media, la pequeña burguesía, los ideales nacionales, la imagen idílica y pastoril, los tabúes sexuales y la verosimilitud realista se verían interpeladas, lo que anunció decididamente una nueva posibilidad y un nuevo contrato literario.[14] Al texto de Obando podemos sumar la aparición póstuma de la novela Bar Roma (2008), de Marco Retana, escrita en los 90, y que ya adelantaba algunas rupturas que veríamos después. Por tal motivo, por antecedentes como estos, se impone una relectura de los diferentes periodos y de esta noción que apunta a una continuidad. Particularmente, considero que las discontinuidades, esas rarezas

que se fueron presentando a lo largo de los años podrían arrojar más luz sobre nuestras literaturas.

Hasta aquí el relato oficial que más o menos compartimos, que encontramos en las diferentes antologías y obras historiográficas. Sin embargo, basta una rápida mirada a diversos ensayos, artículos o reseñas sobre diversos libros para encontrar que, en principio, cada uno “rompe” con la tradición. Cada nuevo texto “se desmarca de lo anterior”. Así, cada cierto tiempo aparecen voces que auguran un nuevo comienzo, siempre más promisorio. Da la impresión de que estamos en un círculo vicioso, donde no solo se repiten las prácticas sino también los discursos a su alrededor, algo que ya había intuido Álvaro Quesada Soto.

Por otra parte, sugiero que padecemos de corta memoria y, además, preferimos salidas fáciles ante las interrogantes socioculturales, políticas, económicas, éticas y estéticas de nuestra producción literaria y artística en general. Resulta más sencillo repetir que el pasado (siempre un pasado estático) es tradicional y que el presente (siempre un presente mítico) impone nuevas formas de mirar. Esta dualidad lo que muestra es tanto nuestra autoindulgencia como una enorme incapacidad para asumirnos. Renegamos del pasado y lo bueno siempre está por venir, pero regresar es imposible. Tampoco logramos llegar.

Repetimos, por ejemplo, que nuestra literatura empezó siendo costumbrista. Ciertamente hay mucho de eso, mezclado con provincianismo, pero ¿qué sucede con todas las novelas decimonónicas y de principios del siglo XX que se desarrollan en San José, y que siguen el modelo de la vida parisina o de Europa central? Afirmamos que nuestra literatura es conservadora. Entonces, ¿por qué la generación del Olimpo y los liberales de la época en general abogaban por tesis más progresistas y precisamente liberales? Decimos que aquí no ha existido la crítica literaria o la traducción o la edición de calidad. ¿Qué fue entonces Repertorio Americano, las versiones de Shakespeare de José Basileo Acuña o de Joaquín Gutiérrez y todas las imprentas y editores que entre el siglo XIX y la primera mitad del XX publicaron obras de los más variados estilos y temáticas, algunas de ellas polémicas y censuradas por la Iglesia católica?

Una exploración a los diferentes periodos de la vida republicana nos llevaría a un momento central de nuestra época reciente: la fundación de la Segunda República a finales de los años 40. El cambio de paradigma sí que transformó por completo la institucionalidad. Se generó un pacto entre la izquierda, la

derecha y la Iglesia. Las concepciones del liberalismo clásico retrocedieron. Hubo nacionalización de diversas entidades que, hasta hoy, han sido pilar social. Todo ello implicó que los oficios de la escritura, las artes, la edición y afines cambiaran y adoptaran el modelo de un estado benefactor. Se creó una editorial estatal y posteriormente un Ministerio de Cultura.

Este corte en la historia y sus consecuencias debe ser analizado a la luz de estas dicotomías y rupturas, logros y limitantes. Es en ese cambio de paradigma donde yacen nuestras contradicciones actuales. Por eso, pese a todo lo dicho –o más bien por el mismo motivo–, en el caso de la literatura resulta imperativo señalar que existen algunas variantes que –con muy pocas excepciones– no han formado parte de nuestro imaginario.

El Erizo (1922), de Gagini, es una novela breve, rescatada muy tardíamente, sobre la figura de Juan Santamaría, pero la gesta del 56, que debería ser material de nuestra epopeya nacional, ha estado notoriamente ausente en la narrativa. De igual manera, las novelas han explorado algunos problemas sociales y morales, pero siempre en esa dicotomía civilización / barbarie, una respuesta fácil a los conflictos. Nunca han hurgado realmente en el papel de la Iglesia o específicamente de la religión como brújula moral y ética de la comunidad nacional, por mencionar un asunto central.

Por último, cabe señalar las intermitencias de la ciencia ficción, pues diversas obras contradicen la idea que se ha sostenido –que hemos sostenido– sobre la tradición realista-costumbrista. Es decir, no solo los ambientes urbanos eran el paisaje de gran parte de la narrativa finisecular decimonónica, sino que la ciencia ficción o las novelas distópicas fueron de las primeras en ser cultivadas. A la ya citada El problema, debemos sumar La caída del águila (1921), del mismo Gagini o El Dr. Kulmann (1926), de Ramón Junoy.

La novela de Junoy, sacerdote español afincado en Costa Rica, defensor de los pobres, representa un caso más que llamativo. No solo es ciencia ficción mezclada con relato policial sino que, además, es un ensayo filosófico y un alegato contra el poder de la Iglesia católica. Es ahí donde creo ver un antecedente nacional de los cuentos y novelas de Alí Víquez: literatura fantástica, ciencia ficción, relato policial, ensayo, filosofía y el problema religioso como un gran fresco. Este último aspecto es del que me interesa hablar. Ya volveré sobre él.

***

La literatura costarricense y su desarrollo editorial empieza, como cabría esperar y de modo similar a otros países de la región, con textos de corte didáctico, moral y religioso y con la impresión y difusión de materiales afines: cartillas de oraciones, panfletos y demás. Nuestra vida colonial y el inicio de la republicana no ofrecieron otras opciones o problematizaciones de los asuntos políticos o de las creencias de la época, y no sería hasta finales del siglo XIX y principios del XX que fue posible entrever algunas manifestaciones aún muy tímidas o aisladas de estas temáticas, aunque no se puede pasar por alto La esfinge en el sendero (1916), de Jenaro Cardona, cuya trama cuestiona el dogma del celibato.

En ese sentido, y con las excepciones usuales, la presencia de lo religioso (al menos como problema) no ha sido un componente vital de la producción literaria, excepto en la metafísica inflamada del trascendentalismo, de las expresiones meramente hagiográficas o de textos apegados al dogma. De igual forma, su escaso estudio ha sido relegado al carácter sociológico y antropológico, sin lograr establecer de qué modo se ha integrado este discurso en nuestras narrativas o en nuestra poesía.

Llama la atención –o quizá más bien precisamente por este motivo– que un país de marcada tradición religiosa no haya sido capaz de entablar un diálogo y menos de poner en crisis estos discursos; sin embargo, sí ha permitido la invisibilización de problemas fundamentales para la convivencia, lo cual tan solo ha exacerbado la marginación de prácticas y de personas, a través de esos silencios que forman el sedimento de nuestras comunidades y de nuestras familias.

Alí Víquez vendría entonces a representar, de alguna manera, un puente con los intentos señalados y una ruptura con ese imaginario, con ese silencio, merced a una reflexión sostenida sobre el papel de las religiones –específicamente del cristianismo y de la Iglesia católica– a través de los diálogos y monólogos de sus personajes.

Si en la poesía de Alí Víquez abundaban las disquisiciones sobre el tiempo, la

muerte, el lenguaje o el amor,[15] en sus novelas se abre la interrogante última que engloba a todas las demás: el problema de Dios. Es decir, el cuestionamiento sobre el origen y la creación, sobre la palabra creadora y sus múltiples rostros, sobre los ideales de una nación y sus correlatos morales. Víquez parece haberse propuesto descifrar a Dios o, dicho de otro modo, desenmascararlo. Tamaña ambición, sin duda alguna. En este sentido, puedo argumentar que su literatura es de tesis, una tesis que se despliega ampliamente en sus cuatro novelas y que encuentra pocos referentes en nuestro medio: "Si existe un Dios, debe amar la contradicción. Al punto que nos toca darnos cuenta de que la contradicción es falsa y cierta a la vez. Cosa más grande. Solo el arte puede emular esa conducta divina, cuando encuentra la luz en la oscuridad y la convierte en un color que se ve a ciegas" (El fuego cuando te quema).

En Conspiración para producir el insomnio, el objetivo de su protagonista es probar que Dios cometió un error al crear el mundo. La novela, escrita en clave policíaca, tiene como protagonista a Santiago Sandoval, una especie de hombre brillante y loco, quien está dispuesto a llegar a las últimas consecuencias para encontrar el sentido final de la existencia. Su proyecto, en última instancia, será provocarle insomnio a Dios para evitar que tenga sueños descabellados, esos sueños que permiten la existencia de un mundo malformado. Algo así como la versión divina de El sueño de la razón produce monstruos, de Goya.

La idea es atractiva y sin duda promete una historia espectacular; sin embargo, cae en lugares comunes que la vuelven pesada y poco creíble. El personaje elabora constantes juicios que no son otra cosa que la voz del autor, característica típica del escritor novel, lo que no ayuda mucho a la imagen estereotipada del investigador à la Humphrey Bogart, con su gabardina, bajo la lluvia; o de una especie de Mersault camusiano (pues Santiago empieza su aventura luego de enterrar a su madre). Un ejemplo: "Envuelto en el perpetuo impermeable amarillo que le caía hasta las pantorrillas, Santiago Sandoval lucía menos el atavío para un funeral que el de un escolar cuyos padres procuran evitar un atropello".

Fueron necesarios 15 años para que las habilidades narrativas, la construcción dramática y la argumentación filosófica de Víquez alcanzaran un nivel realmente destacable y singular. Así, entre los años 2014 y 2020 hemos visto la publicación de tres novelas más, una de ellas en colaboración.

Los peces de Cooper (escrita a cuatro manos, junto con el físico Manuel Ortega

Rodríguez) vuelve a ofrecernos una trama policiaca, pero de trasfondo cuántico. El experimento funciona a nivel temático y formal, con base en una fragmentación del relato, lo cual genera angustia y vacío.

Gregorio Mirarbueno, un poeta (¿cómo no?), empieza a trabajar en el mismo laboratorio que su hermana científica, Rebeca. Ambos se ponen tras la pista de oscuros manejos y acciones criminales por parte de los dueños del laboratorio. Esta premisa les permite a los autores adentrarse en el mundo de la física cuántica y establecer relaciones con la literatura, una especie de gato de Schrödinger: "La poesía no esconde ni muestra: muestra y esconde en un solo verbo".

En última instancia, podemos inferir que Gregorio y Rebeca están tras el misterio último: la existencia de Dios. Los resultados son similares a los del protagonista de Pi, la película de Darren Aronofsky (1998): Maximillian Cohen, un matemático que a través de la cábala está a punto de encontrar el nombre secreto de Dios, sufre un derrame a las puertas de la revelación última.

En el caso de Los peces de Cooper, ese momento culminante se da con lo que la novela denomina "opalescencia crítica". Finalmente, en un giro que recuerda a Umberto Eco, Gregorio y Rebeca deben aceptar, resignados, que el poder tras el laboratorio y los enigmas del universo les están vedados, y ni la imaginación o la inteligencia pueden resolverlos.

En 2015 verá la luz El fuego cuando te quema, por el cual Víquez obtendrá el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de novela, reconocimiento que le trajo ciertos problemas pues, a raíz del premio, el noticiero de Repretel divulgó una entrevista que Víquez diera para el SINART, y en la que se leía un pasaje del texto en el cual el personaje Marcus Cíclicus fantaseaba con una violación a la Virgen María. El escándalo fue mayúsculo, al menos para nuestro provinciano país. La polémica atrajo publicidad sobre el texto, pero solamente logró que el público se centrara en este aspecto y dejara de lado los cuestionamientos filosóficos que planteaba. Una vez más, parecía que las valoraciones extraliterarias se interponían entre el autor y su reconocimiento.

Ahora bien, si sostenía yo que Volar hacia todo el invierno es la piedra angular de la producción viqueciana, no menos debería argumentar sobre esta novela, una propuesta filosófica con un matiz paródico que gira alrededor de personajes muy particulares (Perfecta Rosa del Alba, Inocencia del Alba, René Capoeira y

Marcus Cíclicus), quienes a partir de los manuscritos del sacerdote Martín de Entrambasaguas se enfrascan en discusiones sobre la religión, el sexo, la vida y la muerte, el bien y el amor.[16]

Los nombres sugieren de inmediato la construcción de arquetipos, bases sobre las que Víquez se permite entrelazar visiones de mundo divergentes que se sintetizan en las dicotomías razón / intuición o ciencia / religión. René es el pensamiento ilustrado. Inocencia es la intuición. Por su parte, Perfecta Rosa y Marcus Cíclicus combinan perspectivas religiosas y esotéricas con posturas frías y calculadoras.

En uno de los escritos de Marcus leemos:

Jesucristo murió por amor. Ni siquiera el llamado Dios consiguió ser más fuerte que el afán destructor de esa pasión. Si en vez de amar, hubiera hecho lo contrario, todavía tendríamos a Dios sobre esta tierra. Treinta y tres años son suficientes para amar; para odiar es necesaria la eternidad. Nadie negará que la vida de Jesús es un ejemplo de ablandamiento progresivo.

De esta manera, al permitirle hablar a sus personajes, Víquez logra superar el problema de su primera novela, e incluso el de prácticamente toda la narrativa que lo precede, siempre la voz monolítica de un autor. Aquí, por el contrario, el lector se enfrenta a tesis contrapuestas y variadas, y no tan solo a la voz monolítica de un personaje (que en última instancia es la proyección de un creador).

La novela ofrece su clave de lectura desde la dedicatoria: “un pequeño homenaje al gran Dostoievski”. De esta forma, al igual que sucede en la obra dostoievskiana, estamos frente a una polifonía de voces, donde la religión es tan solo una de varias opciones, finalmente superada por la complejidad misma del universo.

Estas voces conforman equipos que a veces se apoyan y a veces se enfrentan. Perfecta y Marcus comparten el cinismo, pero este no le es ajeno a René, quien también peca de cínico debido a la razón. Por su parte, Inocencia y Perfecta también aluden a un mundo espiritual, pero en algo distinto del mundo religioso

de Marcus, para quien la religión finalmente es una fuente de poder de la cual se vale para sus propósitos. Podría seguir enumerando de qué manera los personajes mismos evidencian sus contradicciones, pues sus ideas se vuelven complejas y no son absolutas.

Asimismo, no podemos evitar pensar en el final de Crimen y castigo (Sonia acompaña a Raskólnikov durante su estadía en prisión y se augura una vida juntos) o el de Los hermanos Karamazov (cuando Aliosha, en un gesto de ilusión y optimismo, corre junto a unos niños). En El fuego cuando te quema, el fuego que consume es el del amor no expresado y no correspondido. Perfecta Rosa, en un último acto de redención, trata de que Inocencia abra sus ojos sobre la maldad de Cíclicus y sobre el amor que René siente por ella.

En la siguiente novela, nos vamos a encontrar de nuevo con Marcus Cíclicus, en lo que vendría a ser tal vez el primer spin-off de una obra literaria en nuestro país.[17] En El viaje del Beagle (no sabemos si antes de los hechos narrados en El fuego cuando te quema o después), Marcus convoca a cinco jóvenes (tres hombres y dos mujeres) a concursar por un único premio de mil millones de dólares. El reto: ¿quién podrá comportarse como un viejo con el mayor convencimiento? El concurso se llevará a cabo en una travesía a bordo del lujoso Beagle. El juez será, por supuesto, el propio Marcus.

La composición narrativa es clara y precisa. Aparte del narrador, definido de manera autónoma, el coro de voces está compuesto por seis perspectivas, que se verán enfrentadas a diario a través de sus conversaciones y mediante los diarios de cada uno. Si en su ensayo El coraje de leer Víquez elabora una defensa de don Quijote y de su acto rebelde y revolucionario de lectura, bien podríamos ver en su narrativa el "coraje de conversar" como la operación mediante la cual el ser humano ha aprendido a indagar en los misterios del mundo, lo cual es, a todas luces, otro gesto borgeano.

¿Por qué Marcus decide entregar mil millones de dólares a una sola persona, pudiendo repartir el dinero y cumplir incluso una misión filantrópica? El concepto que tiene de la filantropía es muy diferente: o se trata de una empresa igualmente egoísta o bien puede ser realmente un gesto humanitario. Repartir significa debilitar. En cambio, una sola persona podría sentir todo el poder que aporta el dinero.

Marcus construye una analogía en la cual el dinero es Dios; por tanto, repartirlo

significa diluirlo. Para no diluir a Dios, para no irrespetarlo, para no diluir su poder, Marcus decide premiar a una sola persona:

Acumular dinero es una actividad teológica; implica acercarse lo más posible a esa totalidad imposible del dinero, el dios que lo rige todo. Un asombro metafísico te recorre el cuerpo cada vez que acrecientas la cantidad de dinero que te pertenece; es como rozar la mejilla de un ángel. El dinero determina el lugar de cada cual en el mundo y eso es lo más que se le puede pedir a un dios.

Evidentemente, Cíclicus siempre ha sido un cínico, no cree en los ideales pequeñoburgueses, como el amor o la ecología. Sabe que las certezas de la juventud se caen al envejecer, tiempo en que llega el miedo y la incertidumbre. ¿Ha valido la pena nuestra vida?

A esta visión se opone el arte como forma sublime que supera la mezquindad del dinero, que es un dios con voluntad propia. Cíclicus insiste en que no, que el dinero es diferente a los demás dioses, pues no tiene esa voluntad, no es un ser animado. Así, argumentará que la Iglesia no tenía riquezas y solo ofrecía a los desamparados un dios pobre y esmirriado: Jesús. En cambio, ahora, ofrece la ilusión de los lujos.

No cabe duda de que, mediante estas ideas, la novela plantea una crítica de la Iglesia católica,[18] pero no deja de ser precisamente una noción sugerente y bastante plausible sobre su realidad: el dinero es la única luz, señala el camino con precisión, no se confunde, como sí hacen las religiones al pelearse entre sí. La libertad humana solo sirve para buscarlo. La religión no ofrece consuelo (solo desdicha), el dinero, sí.

La filosofía de Marcus no consiste en una inversión de los valores, no postula una moral conservadora o reaccionaria que plantearía que Dios ha sido sustituido por el dinero. En un arrebato, que más bien podríamos definir como nietzscheano, apela a una postura, a un hecho concreto, material y, finalmente, realista: lo que hay es el dinero, lo que siempre ha existido ha sido el dinero. Solo alguien que supere las limitaciones de la moral burguesa y judeocristiana podría aceptarlo.

Las novelas de Alí Víquez son una gran pregunta, la misma que el ser humano se ha hecho por lo menos desde la antigüedad griega; y, al igual que los antiguos, los libros de Víquez no ofrecen respuesta, lo que sí nos brindan es la oportunidad de explorar caminos. La reflexión de Marcus sobre el dinero y su equiparación con Dios es una de las más interesantes que nos haya permitido la literatura costarricense.

***

Alí Víquez es, entonces, una de esas rarezas dentro del panorama literario nacional. Su trabajo evidencia las tensiones que han constituido nuestra historia. Leerlo, releerlo y valorarlo forma parte de un ejercicio de búsqueda en los intersticios de una historia (en su cara oculta) para nada lineal ni siempre progresiva sino, por el contrario, poblada de fragmentaciones y discontinuidades, las cuales pueden dar mejor cuenta de nuestra verdadera condición.

La obra de Víquez aborda los temas clásicos de la literatura (el paso del tiempo, la mortalidad, la existencia de Dios, etc.), junto con otras cuestiones filosóficas o de índole sociológica. Formalmente, ha explorado la mayoría de géneros y sus hallazgos son notorios. Por ello, los resultados de su trabajo son de amplio espectro y de un alcance siempre novedoso. Hay en esa persistencia lo que llamo una voluntad de estilo, ese rasgo que un autor imprime en su trabajo, esa huella que se marca con firmeza y convicción. Sus inicios acusaban una fuerte influencia de Borges o Dostoievski. Hoy, Alí maneja sus referentes con la maestría de quien los ha estudiado por largo tiempo para lograr hacerlos suyos y dotarlos de vitalidad y frescura. Sus poemas, novelas, cuentos y ensayos resultan, de esta manera, una fuente viva que indaga en los misterios por los cuales los seres humanos creamos y construimos. Su aporte a la literatura costarricense representa un salto cualitativo y está llamada a ocupar un lugar central dentro de nuestro canon. Es la suya una obra visionaria, preocupada por las ideas y comprometida, lo cual es una forma de estar en el mundo y de apropiarse de este, de sobrellevar la carga existencial de no tener respuestas, sino tan solo preguntas.

[13] Es necesario señalar la importancia de Victoria Urbano, otra autora cuyo trabajo solo recientemente ha empezado a ser mucho más reconocido. En los años 50 escribió El fornicador, una obra de teatro (también desarrollada como cuento), que atacaba la doble moral josefina y la represión sexual. Su estreno se dio apenas en 1988, cuatro años después del fallecimiento de Urbano.

[14] El caso de la poesía presenta similitudes, pero esta ha corrido por derroteros aún más cómodos o conservadores, y desde la Lira costarricense hasta el siglo XXI seguimos atados a una indisoluble (aparentemente) dicotomía entre el verso metafísico (de orden aurático-esencialista) y el verso conversacional o coloquial, como bien ha señalado en sendos artículos Francisco Rodríguez Cascante.

[15] Esta ruptura no se ha expresado abiertamente en su poesía –como ya he sugerido– la cual oscila entre los dos polos que marcan el rumbo de la lírica nacional: la tendencia metafísica y más elusiva, por un lado, y la más coloquial y concreta, por otro. En la primera es donde se asienta cierto conservadurismo. En la segunda es donde Alí ha logrado sus mejores y más arriesgados trabajos. Lo mismo se podría afirmar de su cuentística, en la cual –aparte de lo ya señalado– hay una mayor presencia de narradores omniscientes y, por tanto, los relatos son más monológicos, contrario a sus novelas, dialógicas por excelencia.

[16] Jacques Sagot publicó el libro Ebrio de belleza y pensamiento (2018), una extensa perífrasis, como acertadamente la define en el subtítulo, sobre esta novela.

[17] Estas dos últimas novelas de Víquez conforman una trilogía filosófica, junto con la próxima, en proceso de escritura, cada una centrada en un problema: El fuego cuando te quema (metafísica), El viaje del Beagle (ética) y la de cierre (epistemológica).

[18] De paso, las posturas de Marcus Cíclicus funcionan también como críticas a la filosofía humanista y a la idea del arte que hay en otros textos de Víquez o que sostienen otros de sus personajes.

Costa Rica All Inclusive?: Jacob Shores-Argüello y carina gallegos

G.A. Chaves

En su epílogo a la primera edición costarricense de la novela El feo y los ciegos (2019), de Jesús Vargas Garita, el escritor Marco Antonio Castro introduce un dato significativo proveniente del libro Costa Rica imaginaria (1998), en referencia a una investigación publicada por el periódico La Nación en agosto de 1996:

En resumen […] de acuerdo con ciertas respuestas dadas por los jóvenes de la época, uno podría deducir que los muchachos costarricenses eran felices en proporción a sus posibilidades de huir del país. Entonces [el editor Alexánder Jiménez] lanza la pregunta: “¿Son felices los jóvenes costarricenses precisamente porque aún pueden imaginarse en otra parte?”.

La novela de Vargas Garita ocurre en la costa italiana durante una temporada en la que Chus, su protagonista, trabaja allá en una especie de programa work-and-travel como los que la agencia OTEC había popularizado en los años 90. A juzgar por el comportamiento inicial de esa juventud noventera, un beneficio considerable que había traído la extrema globalización del país tras el fin de la Guerra Fría había sido la posibilidad de irse y escapar del “aburrimiento natal”, como lo llama Vargas Garita en su libro.

A pesar de que se trató predominantemente de un fenómeno de clases medias y media-altas, estas migraciones de jóvenes por estudios y trabajos de temporada daban la impresión de haber “democratizado” el escape hacia el exterior; pero también fueron la punta de lanza de la “estadounidización” final de la cultura

masiva en Costa Rica por medio, sobre todo, de la entronización del inglés como idioma de salida y de empleo. Esto es lo que narra Chus en El feo y los ciegos sobre su primer encuentro con Roberta:

Aprovechando que su media hora de descanso coincidió en tiempo y en rincón con mi visita, interrumpí su comida con rebuscadas frases en italiano que no lograban su objetivo de ser comprendidas, hasta que dichosamente ella tomó la palabra y lo hizo en inglés, para practicar aquello que había aprendido en el colegio. Y me di cuenta de cuán difícil me resulta ahora hablar una lengua extranjera que no sea la que estoy aprendiendo porque, cuando intenté con el inglés, se me convirtió como en un idioma sin palabras, una leyenda olvidada que ella me recordaba entre masticadas de caprese y sorbos de Coca Cola.

Muchas de las personas que logramos salir del país en ese momento y aprender idiomas terminamos, al menos por un tiempo, como empleadxs de las maquilas tecnológicas de los call centers o en industrias asociadas al turismo. No son pocos los graduados universitarios en lengua y literatura que nos hemos visto empleados luego como profesores de español para extranjeros, lo cual a menudo conlleva una constante profundización del bilingüismo en la conversación y las lecturas. Una gran cantidad de la música popular original compuesta en el país desde los años 90 tiene letras en inglés, desde el pop masivo de Patterns hasta el folk paradójico[18] de una banda como Foffo Goddy. Como reconoció Alison Alvarado, baterista de la banda Colornoise, en una entrevista con Luis Montalbert para el programa Conquista Sessions, “somos gente de sports books”, en referencia a las casas de apuestas virtuales que operan en el país y que emplean a una gran cantidad de la gente creativa de acá. Colornoise –lo mismo que tantas otras bandas populares del país como Magpie Jay o The Great Wilderness– cantan exclusivamente en inglés y, a juzgar por el éxito internacional de artistas como Debi Nova o Las Robertas, el inglés es el mejor medio para salir de Costa Rica y obtener lo que el país no ofrece.

En literatura, el inglés ha sido parte esencial de los nuevos discursos poéticos, desde muchos de los títulos de textos individuales en Felipe Granados y María Morales hasta incursiones ocasionales en la escritura directa en inglés en autores como Luis Chaves o Michelle J. Wong, así como en los collages de Silvia

Piranesi.

Aunque no es el único idioma extranjero que nutre la escritura contemporánea, el inglés sí es el más común como marca textual en Costa Rica, y quienes nos hemos dedicado a la traducción literaria en el país usualmente traducimos del inglés o por medio del inglés para llegar a otras lenguas. Me atrevería a decir, entonces, que este desborde lingüístico es uno de los rasgos más subversivos y, por ende, difíciles de digerir de las nuevas corrientes artísticas locales, y pienso que una de las razones para esto es que, con la intromisión del inglés, la literatura costarricense desborda finalmente su territorialidad, su georeferencialidad, lo que pone en crisis la idea misma de una literatura nacional vinculada a un territorio y un modo de vida concreto.

Como era de esperar, el inglés global del turismo y la tecnología ha ido permeando el habla local y fomentando un espánglish costarricense, el cual ha ido dejando huella en las escrituras contemporáneos hasta separarlas de otras escrituras migrantes del pasado. La centralidad del español en estas últimas es la razón por la que nadie cuestiona la costarriqueñidad de un Aquileo Echeverría por haber vivido y escrito en Nicaragua y España; o la de Brenes Mesén, Victoria Urbano o Uriel Quesada por haber hecho lo mismo en Estados Unidos; o las de Eunice Odio y Yolanda Oreamuno por haber incluso llegado a cambiar su nacionalidad en Guatemala o México. Luis Chaves tiene una enorme deuda personal y literaria con Argentina, y en diferentes periodos de su vida ha vivido también en Francia y Alemania, pero es inevitablemente un escritor costarricense. La vida de Max Jiménez recuerda más las correrías de un escritor de la generación perdida en Europa, pero sus libros, a pesar de su vanguardismo, están perfectamente arraigados en suelo tico.

Además de desbordar la territorialidad lingüística de la literatura nacional, el espánglish criollo ha consolidado, jugando en casa, una mirada desapegada y crítica respecto al país que varias generaciones de escritorxs “foránexs” han elaborado y que nunca ha sido aceptada completamente por el establishment local. Me refiero a la producción de autorxs como Carlos Catania y Jorge Boccanera (Argentina), Myriam Bustos Arratia y Helio Gallardo (Chile) o Víctor Valembois (Bélgica). Más recientemente, la lista incluiría nombres como Alejandra Solórzano (que, aunque nació en Costa Rica, creció en México y Guatemala), César Maurel (Francia), Armando Rodríguez Ballesteros (Colombia), Américo Ochoa (El Salvador), Carla Pravisani (Argentina) o Pedro Plaza Salvati (Venezuela).

En la novela de Plaza Salvati El lugar de las nubes (2016) aparecen con frecuencia ejemplos de estas construcciones "desde afuera", como cuando el narrador –un exiliado de la Venezuela chavista que recién llega a Costa Rica– hace explotar involuntariamente los mitos de la nacionalidad local a punta de observaciones obvias, turísticas: "le dijo que esa era la carreta típica costarricense, que era un símbolo nacional, pero que en realidad se trataba de una copia de la carreta siciliana; como casi todo en Costa Rica, agregó: acá nada es original, nada".

Siempre es necesario el ojo foráneo para observar lo obvio relevante. De hecho, estas observaciones sobre la carreta típica ya estaban en Constantino Láscaris, otro foráneo que vino a explicarnos. Desde que Rubén Darío dijo que en Costa Rica se daba el café, pero no la poesía –o como sea que fuera la frase–, y provocó inadvertidamente la aparición de la Lira Costarricense y el posterior debate sobre el nacionalismo en literatura en la década de 1890, la literatura costarricense ha estado en deuda constante con el estímulo crítico y creativo de lxs extranjerxs que han pasado a ver y han dicho lo que pensaban. Pero eso también ha generado un complejo de invisibilidad local, de incapacidad de valorar las creaciones locales, a menos de que sean validadas por autoridades foráneas, como en el caso célebre de Chavela Vargas, a quien prácticamente nadie en Costa Rica le prestaba atención antes de que Joaquín Sabina y Pedro Almodóvar reconocieran su genio.

A diario esta dependencia crítica respecto de la autoridad se materializa lingüísticamente en Costa Rica por medio de acartonadas invocaciones a la Real Academia de la Lengua Española. Hasta hace muy poco tiempo seguían siendo comunes los glosarios de localismos en las obras literarias locales, cuyo efecto nunca fue acercar nuestros libros a públicos extranjeros, sino solamente extranjerizarnos a nosotros mismos respecto a nuestra habla y nuestro léxico. Todavía en pleno siglo XXI hemos tenido escándalos por el uso de palabras vulgares o pachucas en obras literarias. Todavía quienes usan ese tipo de palabras creen estar rompiendo moldes, y todavía quienes otorgan premios literarios se detienen a elogiar "el correcto uso del idioma español" en las obras que promueven.

En la medida en que esta afectación lingüística siga siendo la norma, y en tanto en las editoriales y medios escritos del país se siga debatiendo si "coffee maker" se escribe con cursiva o si se debe usar la primorosa palabra castiza "cafetera" para evitar el anglicismo (aunque claramente son dos cosas distintas, porque el

coffee maker es lo que usa mi mamá en su casa, aunque ella no habla inglés, y la cafetera es lo que te ponen en un café hípster para cobrarte más por el maravilloso café chorreado), difícilmente el país va a lograr expresar literariamente su genio lingüístico (que lo tiene) sin complejos. Y si eso es lo que va a seguir sucediendo en la literatura escrita en español, inevitablemente no habrá futuro para las literaturas locales escritas en inglés criollo o lenguas indígenas, por no decir nada de reivindicaciones de carácter político como el lenguaje inclusivo.[19] La única ventaja del inglés global sobre estas otras expresiones lingüísticas costarricenses es su actual prestigio cultural y su valor laboral, pero literariamente sigue siendo un lenguaje problemático que resulta necesario entender a la luz de las previsiones que ya se están haciendo sobre el futuro cultural y migrante del país.

El sociólogo y poeta Guillermo Acuña lo explica así en su ensayo Déjennos pasar: Migraciones y trashumancias en Centroamérica (2019):

Costa Rica, pese a su invisibilidad en los registros y las narrativas sobre la movilidad forzada regional, experimenta procesos de cambio y transformación social evidentes en lo económico, y reacomodos de expresiones conservadoras en lo político y neoliberal. Una antigua comunidad política e imaginada ya no existe y, en su lugar, está emergiendo otra nueva que aún no termina de cristalizar en su componente societal. Como consecuencia, movilidades de diverso tipo han empezado a producirse. La identificación de personas costarricenses (pocas) en [las así llamadas “caravanas”] de octubre y noviembre de finales de 2018 son muestra fehaciente de los resultados de dicho contexto. En este sentido, como bien apuntaba el filósofo Alexánder Jiménez hace diez años, un imaginario sobre Costa Rica como paraíso al que todos quieren entrar, pero del nadie quiere salir, ha empezado a disolverse.

Paraíso es justamente el título que Jacob Shores-Argüello le dio al libro con el cual ganó el Premio Canto Mundo en Estados Unidos en el año 2017. Es un libro costarricense y no, escrito en inglés y repleto del enorme potencial imaginativo y expresivo que supone ver al país por el filtro de otra lengua. Previsiblemente, en su portada aparece el detalle de una rueda de carreta (Costa Rican Old Typical Oxcart Wheel) fotografiada por Marco Díaz: la misma

carreta siciliana que denunció el narrador de la novela de Pedro Plaza Salvati, y la misma que tantos miles de extranjeros habrán visto en sus visitas o en la publicidad del ICT alrededor del mundo.

Más allá de la imagen de postal turística, la rueda de la carreta en la portada de Paraíso es un símbolo de algo más denso, pues parece advertir sobre el lento avance del país, su apego a lo obsoleto, su idealización del antaño y su ausencia de futuro. El poemario de Shores-Argüello está escrito, además, como un viaje en bus por el país junto a un grupo de locales y turistas en el que la rusticidad de la vida y el paisaje que se observan mientras el bus avanza traducen para los mismos costarricenses el asombro y la distancia que sienten quienes nos visitan, en esa mezcla sin asimilación que caracteriza las interacciones entre lo nacional y lo extranjero:

"DEPENDIENDO DEL TRÁFICO" ES EL NUEVO "SI DIOS QUIERE"

We idle as the parade passes.

The bus' skipped-piston rhythm

spooks the horses and children.

The driver yells at the ponies dancing

in their Easter masks, at the swaying

smoke-handed priests. The bus driver

turns, shouts that we should stay

in our seats. But this is the heart

of our once-rural country, and we

want to be in a crowd of us. We step off,

eat coconut-latticed caramels

with the children. Dance the old dances,

bounce in the inflatable church.

[“Nos detenemos mientras pasa el desfile. / El ritmo de los saltos del pistón del autobús / asusta a los caballos y a los niños. / El chofer les grita a las máscaras de caballitos / que bailan en el turno, al ir y venir / de las manos humeantes de los sacerdotes. El chofer / da vuelta, nos grita que nos quedemos / en nuestros asientos. Pero este es el corazón / de nuestro otrora país rural, y nosotros / queremos estar en un molote de nosotros mismos. Nos bajamos, / comemos caramelos adornados con coco / junto a los niños. Bailamos los viejos bailes, / damos brincos en el castillo inflable”.]

Como este anterior, en Paraíso aparecen varios poemas con títulos en español como “Más tico que el Gallo Pinto”, “Pura vida”, “Mucho brete, gracias a Dios” o “El arte de sobar pegas” que, más que exotizar las expresiones lingüísticas y culturales del país, revelan el tenue hilo de contacto expresivo entre el autor y el idioma del lugar sobre el que escribe. Montado en un bus como doble agente (a un tiempo tico y gringo), el hablante de estos poemas habita también la doble conciencia de quien lo entiende todo y de quien se sorprende por todo:

CERRO DE LA MUERTE

The North Americans on the bus

are frightened by our grease and gluttony:

buttered-slathered hunks of chicken,

coconut cajeta, bright red jelly

that we suckle from the corners of bags.

They don’t know that we’re traveling

through the mountains of the dead.

We must eat fat, drink deep, and wrap

our bodies so we’re not lost to the cold.

True, it’s been forty years since a soul

has frozen from the unholy altitude,

but there’s always another kind of dying

and we do as we’ve always done. Chifrijo,

flutes of fried dough, slugs of sinless rum.

[A los norteamericanos en el bus / les dan miedo nuestra grasa y glotonería: / trozos de pollo bañados en mantequilla, / cajeta de coco, brillantes gelatinas rojas / que succionamos por las esquinas de las bolsas. / Ellos no saben que estamos atravesando / las montañas de los muertos. / Hay que comer grasa, beber profundamente y cobijar / nuestros cuerpos para no morirnos de frío. / Es cierto que desde hace cuarenta años / no muere aquí un alma / congelada por esta endemoniada altura / pero siempre hay otros tipos de muerte / y nosotros hacemos lo de siempre. Chifrijo, / palillos de masa frita, tragos de ron bendito.]

Jacob Shores-Argüello es hijo de padre estadounidense y madre tica y, como él mismo escribe en otro poema de Paraíso,

I have spent half my life growing up in the United States –Florida, Texas, Oklahoma– the other half in my mother’s home country of Costa Rica. That’s a lot of back and forth. People have been left behind. People have left me behind. […] I’ve been told that I like games because I am an only child. […] My

Oklahoma uncle says he feels sorry for me. His idea is that I am half Costa Rican and half not, that I wouldn't know where to run when shit goes down. I think that's the reason I like to play games. It's important to make little connections with anyone you can.

[Crecí la mitad de mi vida en los Estados Unidos –Florida, Texas, Oklahoma–, la otra mitad en el país de mi madre, Costa Rica. Eso es mucho ir y venir. Hay gente que se ha ido quedando atrás. Hay gente que me ha ido dejando atrás. […] Me han dicho que me gustan los juegos porque soy hijo único. […] Mi tío de Oklahoma dice que siente lástima por mí. Su idea es que soy mitad costarricense y mitad no, que no sabría en dónde meterme cuando todo se vaya a la mierda. Creo que esa es la razón por la que me gustan los juegos. Es importante hacer pequeñas conexiones con quien se pueda.]

El movimiento entre países (por avión, por bus, por carreta o por poemas) justamente elimina la posibilidad de leer Paraíso como una "búsqueda" de orígenes o como una "excavación" de algo largamente soterrado. Lo que hay en estos poemas es más bien un tránsito libre ("mucho ir y venir") de un lado al otro, y una constante redefinición de las fronteras que separan una identidad nacional y lingüística de otra. Más que una raíz de origen, en Jacob Shores-Argüello parecen operar las constantes ramificaciones de la memoria, lo inescapable de la historia: "only / tourists think the world can be escaped" [solo / a los turistas se les ocurre que se puede escapar del mundo].

Este tipo de poéticas identitarias han tenido un auge particularmente fuerte en Estados Unidos debido a la historia de migraciones del país y a las profundas brechas históricas que las diferentes comunidades han enfrentado ahí, y se ha expresado sobre todo en términos de revisiones identitarias desde el género, la raza y la clase social. Sus antecedentes pueden vislumbrarse en las poéticas negras que atraviesan las obras de autorxs como Langston Hughes y Zora Neale Hurston durante el renacimiento de Harlem, a inicios del siglo XX, hasta nuestros días en autorxs como Jericho Brown, Claudia Rankine y Tracy K. Smith, lo mismo que en las poéticas de la sexualidad con autorxs tan diversxs como Frank O'Hara, Audre Lorde y, recientemente, Ocean Voung. También es posible argumentar que muchas de estas poéticas identitarias se nutren de los

modelos de la poesía confesional de autoras como Sylvia Plath o Anne Sexton, pero a mí me convence más la distinción propuesta por Joan Aleshire, en el sentido de que quizá las poéticas identitarias son más líricas que confesionales, entendiendo la poesía confesional como una escritura del yo (self) en relación con otrxs, mientras que la poesía lírica vendría a ser una escritura del self en relación consigo mismx y, por lo tanto, requeriría de un grado distinto de objetividad formal –o, más bien, de conciencia crítica– en la forma de presentar ese self nunca completo de quien se revela en su escritura. En palabras de Aleshire en su ensayo "Staying News: In Defense of the Lyric", la "efectividad" del hablante lírico "reside en su propia vulnerabilidad, cuando el 'yo' no pretende un conocimiento más allá de su propia experiencia" y, sin embargo, su expresión no queda reducida a lo privado, sino que presupone una comunidad subjetiva que le dé plenitud de sentido a su expresión. Y, aunque esto puede sonar muy técnico y abstracto, en realidad no es muy diferente a la experiencia de escuchar una canción en un idioma que no entendemos y aun así captar algo en ella que nos habla de nosotrxs mismxs. Es en ese (auto) reconocimiento donde la propuesta identitaria de esta poesía cobra sentido.

Y, justamente por eso –por la posibilidad de agregarle historias personales a la Historia compartida de una comunidad– es que esta poesía identitaria rompe los límites de una tradición literaria exclusiva como la estadounidense (en este caso) y se devuelve a las comunidades originales que generan estas experiencias. Las historias literarias nacionales, como el tío de Oklahoma en el poema de Shores-Argüello, ponen el acento en el "no" de la frase "soy mitad costarricense y mitad NO", mientras que la comunidad subjetiva generada por el poema en otras personas con historias de origen y migración similares a las del autor pondría el acento en la conjunción "y": "soy mitad costarricense Y mitad no".

Como explicó tan convincentemente Édouard Glissant para el caso de Saint-John Perse en Poéticas de la relación, "la condición de la libertad consiste en que un individuo no sea gobernado por una historia –excepto por una que generalice– ni por un lugar, a menos de que ese lugar sea espiritual".

En más de un sentido, Costa Rica es un lugar "espiritual" en Paraíso. El libro abunda en consagraciones poéticas hacia la comida ("sinless rum"; "giant milk-hearted guanábana"), hacia el paisaje natural ("The bird swoops and flutters, hovers / like the Holy Spirit above our heads") y sobre todo hacia la mística local que rodea a la muerte.

A fin de cuentas, Paraíso es un libro sobre la muerte de la madre del poeta, Flor Shores-Argüello. Tras el recorrido "turístico" en el bus, el poemario pasa a la sección "Funeral Rites" donde, en lugar de viñetas paisajísticas, el autor ofrece en cada poema "many songs / of devotion / undone".

La sección final, "Magical-Rationalism", vendría a ser el giro de lirismo objetivo que describía Aleshire: el racionalismo mágico se entiende como un método ritual y no como una teoría prescriptiva de la escritura, como en algún momento devino el realismo mágico. En esta sección, asistimos a la consagración del duelo del hijo en el paisaje natural de su madre, y ahora es el hijo perdido el que llora a la Llorona de la leyenda: "We live in the permeable / skin of the amphibian. All the world's a frog". El dolor lo traspasa todo, pero también todo se junta para redimir el dolor y, en un giro sacramental que recuerda las formas de consagración de la pérdida en los poemas de Iliá Kamínsky, Shores-Argüello afirma: "Everything is not / perfect, but everything is prayer". Como haciendo eco de Glissant cuando decía de Saint-John Perse que este elevaba "lo universal dentro de sí mismo, forjándolo a partir de cosas imposibles", Jacob Shores-Argüello concluye tranquilo que "It's natural to love imposible things" (énfasis mío).

Alguien que escriba en Costa Rica con la seguridad de saberse en posesión de un español arraigado difícilmente se sentiría cómodo escribiendo poemas con títulos como "Pura vida". Los poemas de Shores-Argüello permiten, desde el inglés, re-acercarse a estas frases sin la distancia, a menudo cínica, que provoca el contacto cotidiano con ellas, y así ver el país con ojos de asombro y de curiosidad, más que con desgano y desgaste.

Ver el país, sin embargo, presupone su existencia, su presencia, o al menos la posibilidad de volver a él con cierta regularidad. Incluso cuando el tema es la muerte o la pérdida, los poemas de Shores-Argüello ritualizan el mundo para mantenerlo presente, vivo. Pero existen otras realidades poéticas donde este vínculo ya no es posible, donde la distancia geográfica y hasta lingüística no se experimenta como continuidad sino como separación radical, como "exilio".

Es muy fuerte el contraste entre las poéticas del exilio que abundaron en el siglo XX (pienso en Joseph Brodsky, en Paul Celan o en Czesław Miłosz) y las poéticas migrantes que han surgido en las últimas dos o tres décadas. El exilio da la impresión de haber sido un hecho más público y político, a veces incluso altamente masculinizado. A Brodsky, por ejemplo, lo dejaron salir de la Unión

Soviética porque su juicio por “parasitismo social” se había convertido en una cause célèbre de la Guerra Fría. Las autoridades de Moscú no querían mala prensa. Por el contrario, las más recientes poéticas de la migración tienden a ser causas privadas o, cuando mucho, familiares, lo mismo que altamente anónimas en razón de su naturaleza social, hasta que del interior de estos grupos surge unx artista que recupera el testimonio de esas historias en plural.

A sabiendas quizá de que detrás (¿o debajo?) de los nombres célebres del exilio a menudo se esconden historias anónimas y literaturas “menores” de la crueldad y el dolor, la poeta estadounidense Carolyn Forché acuñó el término “poesía testimonial” y publicó, en 1993, una muy discutida antología con 140 autorxs de todo el mundo bajo el título Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness [“Contra el olvido. Poesía testimonial del siglo XX”].

All of Us, el libro de poemas que la costarricense carina gallegos publicó junto a la poeta neozelandesa Adrienne Jansen en 2018, es quizá la evolución natural de este tipo de poética testimonial adaptaba al tema de las migraciones de nuestros días.

ALL OF US

once upon a time

all of us here

were one of them there.

maybe

in another skin

in a life before.

maybe

only a few weeks ago.

land of the long white cloud,

land of no borders,

floating

adrift

near the end of the world,

near the end of the sea.

we came

and stayed

and with our accents

call

this place

home.

[todxs nosotrxs aquí, / alguna vez / fuimos unx de lxs de allá. // tal vez / en otra piel / en una vida pasada. / tal vez / hace apenas unas semanas. // tierra de la gran nube blanca, / tierra sin fronteras, / que flota / a la deriva / cerca del fin del mundo / cerca del fin del mar. // vinimos / y nos quedamos / y con nuestros acentos / llamamos / hogar / a este lugar.]

Los elementos más obvios –y quizá por eso más relevantes– que se observan de entrada en este poema son la pluralidad y la “menorización”: un “nosotrxs” anónimo que nos disgrega –y que no está presente solo en la enunciación del poema sino, principalmente, en la autoría del libro– y la opción gráfica por las minúsculas. All of Us es un libro desjerarquizado desde su inicio: no tiene secciones; no hay un orden de ningún tipo entre los poemas; cada texto inscribe unx hablante distintx y, aun así, necesario para entender el coro de voces e

historias que se mueven en su interior. La única marca clara de separación sucede justamente en la disposición de las letras: los poemas del libro escritos por Adrienne Jansen llevan las mayúsculas prescriptivas; los poemas de gallegos no. Juntos, estos dos juegos de textos dan la sensación de un diálogo abierto con un mínimo de estratificación: carina gallegos, la escritora costarricense que migró a Nueva Zelanda en 2005, escribe en minúscula tanto su nombre como sus poemas sobre refugiadxs en su nuevo país, y plasma en ellos una voz subalterna; Adrienne Jansen, cuyos antepasados daneses llegaron al país hace más generaciones, es la voz que recibe, la de quien ya se ha amalgamado al nuevo suelo, y representa para lxs refugiadxs de los poemas de carina la posibilidad de ser también ellxs, algún día, dignas personas de ahí:

THE BP STATION

Rain spits on the roof

of Josip's taxi.

There's free parking

if he buys a coffee.

He spreads the newspaper

in front of him.

'I read it every day' he says,

'to remind myself

that I am

an educated man'.

[La lluvia escupe sobre el techo / del taxi de Josip. / El parqueo es gratis / si se

compra un café. / Él extiende el periódico / y lo pone enfrente. // “Lo leo todos los días”, dice, / “para recordarme a mí mismo / que soy / un hombre educado”.]

Ese “recordarme a mí mismo” es lo que inscribe la diferencia entre la continuidad del enraizamiento y el corte –el trasplante– que implica un exilio. Más que contactos distantes o “errancias enraizadas” (para ponerlo en términos de Glissant), los poemas de All of Us ponen de manifiesto una experiencia humana más rizomática: el nomadismo que, tras perder el origen y la raíz, trata de asirse al aire y relacionarse con el ambiente, y “hacer pequeñas conexiones con quien se pueda”, como decía del poema de Shores-Argüello.

JOURNEYS

In 1921, you say, your grandfather

joined the Communist Party.

His mentor was Mao Tse Tung.

In 1922 he was sent to Hong Kong

to bring down the British. He failed

and was imprisoned.

My great-grandfather

sailed from England to New Zealand.

He was twenty years-old, never went back,

drowned in a shipwreck off Otago.

Ever the philosopher, you say,

‘We never know the endpoint of a journey.

Another coffee?’ I nod.

‘So tell me about your father’.

[Me contás que, en 1921, tu abuelo / se unió al Partido Comunista. / Su mentor fue Mao Zedong. / En 1922 lo enviaron a Hong Kong / a derrocar a los británicos. Fracasó / y se lo llevaron preso. // Mi bisabuelo tomó un barco / desde Inglaterra hasta Nueva Zelanda. / Tenía 20 años, y nunca regresó, / se ahogó tras un naufragio cerca de Otago. // Me decís, filosofando como siempre, / “Nunca sabemos a qué puerto nos llevan / nuestros viajes. ¿Otro cafecito?” Yo acepto. / “Pero contame sobre tu papá”.]

Este es un tipo de poema inscrito en la inmediatez de la experiencia y el contacto con las voces de lxs refugiadxs, lo cual permite que esas historias vuelvan a sus comunidades como testimonio, antes que como literatura. En el diálogo-prólogo entre las autoras que abre All of Us, carina gallegos define los poemas del libro como “storytelling poetry”, o “poesía cuentacuentos”, y admite que su intención fue escribir “poesía que la gente pudiera leer y entender, incluso si por debajo había otras capas de significado, incluso si quedaban historias entre líneas”. Además, añade lo siguiente sobre su implicación testimonial de los poemas:

mis poemas tampoco son imaginados, sólo comparten las experiencias que la gente ha compartido conmigo. son las observaciones del “aquí” y del “allá”. cuando una trabaja con personas de comunidades con un trasfondo de refugiados, una oye estas historias una y otra vez. las historias se extienden por días y la gente las experimenta en sus cabezas todo el tiempo, y poder contarlas en un contexto poético les vuelve a dar vida de un modo más sucinto. pero nosotras [gallegos y Jansen] no podemos experimentar el “allá”, solamente experimentamos el “aquí”. al provenir yo misma de un trasfondo migratorio, fue fácil para mí verme reflejada también en algunas de sus historias.

El frecuente borramiento del origen en las experiencias de lxs refugiadxs y migrantes que aparecen en los poemas deja abierta, sin embargo, la pregunta sobre la pertenencia. La mayor parte de los poemas del libro revela una grieta profunda de percepción entre locales y migrantes, como cuando –al contemplar un barco con las luces encendidas–, una hablante neozelandesa ve una fiesta, una celebración que sucede a bordo, mientras que un hablante migrante piensa en una búsqueda en altamar por sobrevivientes del naufragio de un bote atestado de refugiadxs. Y la pregunta que queda siempre en el aire tras la lectura es si esa grieta de subjetividades puede de algún modo cerrarse y superar tanto la ceguera del local como los traumas del que llega.

La relación de estas personas migrantes con su nuevo país casi siempre está mediada por trámites burocráticos: una solicitud de asilo, una solicitud de empleo, una fila en el banco para recoger la ayuda del gobierno, una carta para solicitar que la escuela cuente con una persona que “hable colombiano” para ayudar a una niña refugiada que tiene problemas en sus clases. La pertenencia de estas personas a su nuevo país es numeral, estadística. Por el contrario, los poemas de gallegos y Jansen intentan crear una subjetividad humana común de historias compartidas a partir de esos datos y grietas, una apertura donde los desencuentros lingüísticos y culturales no sean impedimentos de contacto, sino formas de aprendizaje mutuo y de reafirmación de la convivencia:

PLATE

people

unknown

greet him

at the airport

with smiles

and signs

that say

‘welcome’

in his language.

they show him

how to catch a bus,

where the shops

and his english classes are.

they give him

blankets,

a torch,

and a book

he cannot read,

some clothes

for winter

though none

that fit.

they invite him

for dinner.

‘bring a plate’

they say.

so he goes

to the second-hand shops and gets

the nicest china plate

he can afford.

[gente / desconocida / lo recibe / en el aeropuerto / con sonrisas / y letreros / que dicen / “bienvenido” / en su idioma. // le enseñan / dónde coger el bus, / cómo llegar a las tiendas / y a sus clases de inglés. / le dan cobijas, / un foco de mano / y un libro / que no puede leer, / algo de ropa / para el invierno, / aunque ninguna / que le quede bien. // lo invitan / a cenar. / “trae un plato”, / le dicen. / así que él va a las tiendas de segunda / y se compra / el plato de porcelana más bonito / que puede pagar.]

Curiosamente, este ejercicio testimonial hecho por una migrante costarricense y una descendiente de daneses sobre refugiadxs de distintas partes del mundo entronca perfectamente con la cuestión tan discutida y problemática de la pertenencia en un país excolonial como Nueva Zelanda. De algún modo, la reconstrucción rizomática de las relaciones con una tierra nueva conecta a estas personas migrantes con las coordenadas espaciales que lxs mismxs ciudadanxs neozelandesxs deben negociar a menudo.

“Lo más sorprendente del asunto”, escribe el autor y biólogo marino Kennedy Warne en su ensayo “All There is is Belonging”, es que la palabra maorí para tierra –whenua– es la misma palabra para placenta. No conozco mayor declaración de conexión con la tierra que adoptar la misma palabra para nombrar el principio de cada persona”.

Ko au te whenua, ko te whenua ko au: Yo soy la tierra y la tierra soy yo.

“La tierra nos naturaliza”, agrega Warne, “si se lo permitimos. Nos hemos acostumbrado a que ‘naturalizar’ sea una palabra para alguien que viene de afuera, pero la naturalización es para todxs nosotrxs [All of Us!] si elegimos ser parte y porción de un lugar”.

En ese proyecto de comunidad localizada se reconocen tanto Jansen como

gallegos, los personajes de sus poemas, Kennedy Warne y la poeta Louise Wallace cuando se compara con el jade (pounamu) y escribe: “I choose to plant my legs / to ground them / I am the child of which we won’t speak / I am the castaway / I am orchids / fruit trees / I can bear more than you think / I am a river stone / and I choose a ring made of pounamu / to remind me” [Elijo sembrar mis piernas / enterrarlas / soy hija de lo que no hablamos / soy el náufrago / soy orquídeas / árboles frutales / aguanto más de lo que piensas / soy una piedra de río / y elijo un anillo de pounamu / para recordármelo.].

Una vez más, del español al inglés y hasta llegar al maorí, pasando por las lenguas postergadas de todas las voces migrantes que aparecen en All of Us, la poesía recupera y transforma el lenguaje para así transformar también las consciencias colectivas e individuales. Otro poeta neozelandés, Alan Brunton, lo describe así en su poema “Movie”:

Language is my neighborhood.

I live in Alphabet City.

The people who live here open their hearts to the sun.

Today was the birth of Louis Braille, the inventor of a

reading system for the blind,

the day the sputnik fell back to Earth.

My horoscope says:

‘Writing frequently will help you sustain a relationship

with someone at a distance.’

[El lenguaje es mi vecindario. / Vivo en Ciudad Alfabeto. / La gente que vive aquí le abre su corazón al sol. // Hoy fue el nacimiento de Louis Braille, el inventor de un / sistema de lectura para ciegos, / el día en que el sputnik cayó de

vuelta a la Tierra. // Mi horóscopo dice: / “Escribir con frecuencia te ayudará a mantener una relación / con alguien a la distancia”.]

Escribiendo en inglés desde otros sitios, Jacob Shores-Argüello y carina gallegos representan dos poéticas costarricenses de la distancia, de otras formas de relación y pertenencia. Son poéticas, diría Édouard Glissant, “que no han sido engendradas en distantes lugares de origen, sino en una proveniencia ideal”, porque “la poesía tiene su origen en una idea, en un deseo, no en el hecho literal del nacimiento”.

[18] Digo paradójico porque la palabra “folk” proviene del alemán “Volk”, que quiere decir pueblo, y en general se refiere a historias sobre el común de la gente, expresadas en su lenguaje más cotidiano. En el sentido más amplio en el que lo utiliza el dúo Foffo Goddy, el término “folk” se refiere a una mezcla de música tradicional, blues y rock.

[19] El hecho más revelador sobre el conservadurismo lingüístico es la crítica al lenguaje inclusivo porque “destruye” el idioma, no por los límites que tiene para “crear” comunidades más comprensivas y justas.

Sobre lxs autorxs

SERGIO ARROYO (1976) es autor y editor, radicado en México, donde participó en la residencia para escritores de Oaxaca auspiciada por Editorial Almadía. Ha publicado, entre otros, los volúmenes de relatos Plancton (EUNED, 2016) y Pequeño jardín del Edén (ECR, 2020).

GUILLERMO BARQUERO (1979) es autor de varios libros de narrativa, entre los que destacan El diluvio universal (Perro Azul, 2009) y Esqueleto de oruga (Germinal, 2011), que le valieron el Premio Áncora de cuento y novela 2011, respectivamente, y Anatomía comparada, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2017 de cuento.

SHIRLEY CAMPBELL BARR (1965) ha desarrollado una amplia labor como activista en pro de la comunidad afrodescendiente, lo que se refleja en su poesía, donde destaca el texto “Rotundamente negra”, recogido en el libro Rotundamente negra y otros poemas (Torremozas, 2013).

JESSICA CLARK (1969) es guionista y una de las narradoras costarricenses de ciencia ficción más reconocidas, autora del volumen de relatos Los salvajes (ECR, 2005) y de la novela Telémaco (ECR, 2007).

FABIÁN COTO CHAVES (1981) es autor de los volúmenes de relatos El país de las certezas (EUNED, 2015) y Días de proletarización (Germinal, 2017), así como de las novelas El conejo de la quebrada (Encino, 2019) y Bajo continuo (Encino, 2021). Codirige el programa radial Charlemos y escribe en Página Abierta.

CARINA GALLEGOS (1979) cursó periodismo y estudios del desarrollo. Desde el 2005 reside en Wellington (Nueva Zelanda), donde ha trabajado con comunidades de refugiados. Es coautora, junto a Adrienne Jansen, del poemario All of Us (Landing Press, 2018).

MARÍA MONTERO (1970) ha publicado los poemarios El juego conquistado (ECR, 1985) que le valió el Premio Joven Creación de la Editorial Costa Rica, así como La mano suicida (Perro Azul, 2000), que pronto verá la luz en inglés, en traducción de Julia Guez.

AILYN MORERA (1965) es egresada del Taller Nacional de Teatro (1989) y de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional (1998). Actriz y directora teatral, funge también como profesora de escritura escénica en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Costa Rica.

JUANJO MUÑOZ KNUDSEN (1990) es autor de las novelas Genial 2006 (2014) y Como perdí mi sonrisa juvenil, mae (2016) y del poemario Gigante (2018), libros publicados por la editorial Feliz Feliz, de la cual es fundador y director.

ANGÉLICA MURILLO (1976) ha publicado los poemarios Variaciones en torno a la trayectoria de una hormiga (Perro Azul, 2010), Sobre el amor filial –y otras desviaciones– (Espiral, 2011) y Circomística (Espiral, 2013).

CATALINA MURILLO (1970) es autora de las novelas Largo domingo cubano (LIL, 1995), Marzo todopoderoso (Perro Azul, 2003), Tiembla, memoria (Uruk, 2017) y Maybe Managua (Uruk, 2018), por la cual recibió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría.

ALEXÁNDER OBANDO (1958-2020) publicó las novelas El más violento paraíso (Perro Azul, 2001), Canciones a la muerte de los niños (ECR, 2008), el poemario Ángeles para suicidas (Arboleda, 2010), que le valió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría y el libro de cuentos Teoría del caos (Lanzallamas, 2011).

CIRUS SH. PIEDRA (1985) es autor del volumen de relatos El circo del deseo (ECR, 2009), por el que obtuvo el Premio Joven Creación y la novela El diminuto corazón de la Iguana (ECR, 2014), que le valió el Premio Editorial Costa Rica 2013 y al año siguiente el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría.

SILVIA PIRANESI (1979) es autora de los libros No importa existe el viento (Perro Azul, 2009), Many Brilliant Notions (REA, 2013) y 52 Poem Request (Ambigú, 2015). Paralelamente ha desarrollado una carrera como bailarina, bibliotecaria y cofundadora de la Editorial Ambigú.

CARLA PRAVISANI (1976) es una autora argentina radicada en Costa Rica. Ha publicado varios libros de poesía y narrativa, entre los que destacan La piel no miente (Uruk, 2012) y Mierda (Uruk, 2018), que le valieron el Premio Nacional Aquileo J. Echverría 2012 y 2018 de cuento y novela, respectivamente.

BYRON SALAS (1993) debutó con su novela Mercurio en primavera (Lanzallamas, 2017), que le valió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. Ha publicado los volúmenes de relatos Sombra entre las sombras (Antagónica, 2018) y Gloria al amor sombrío (Encino, 2019).

CAMILA SCHUMACHER (1977) es una autora argentina radicada en Costa Rica. Ha desarrollado una amplia labor pedagógica a través de la literatura

infantil y como activista de los derechos de la comunidad lgbtiq+. Atrevidas. Relatos polifónicos de mujeres trans (Perro Azul, 2019) obtuvo el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2019 de cuento.

JACOB SHORES-ARGÜELLO es autor de los poemarios In the Absence of Clocks (Southern Illinois University Press, 2013) y Paraíso (The University of Arkansas Press, 2017). Su trabajo ha aparecido en publicaciones como el New Yorker y la revista Poetry.

KLAUS STEINMETZ (1961) ha sido reconocido por sus libros Ecos de ceniza (MG Asociados, 2001, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de teatro), La yema del tiempo (Germinal, 2013, X Premio Hispanoamericano de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz, México, 2008) y Morituri (Editorial Cultura, 2008, IV Premio Mesoamericano de Poesía Luis Cardoza y Aragón, Guatemala, 2008).

ALFREDO TREJOS (1977) ha publicado numerosos poemarios entre los que destacan Cine en los sótanos (Germinal, 2011) y Prusia (Catafixia, 2017), por los cuales mereció el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. Su libro más reciente es Sad Hill (Amargord / Perro Azul, 2019).

ALÍ VÍQUEZ (1966) es autor de doce títulos que comprenden poesía, narrativa y ensayo, entre los cuales cabe citar Volar hacia todo el invierno (EUNED, 2006) o El fuego cuando te quema (EUNED, 2015). Premio Joven Creación de la ECR (1990) y Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de novela 2015.

Sobre lxs colaboradorxs

LAURA CASASA (1976) es autora y profesora universitaria, autora de los volúmenes de relatos Los niños muertos (como Lía Crous, Uruk, 2010) y Parque de diversiones (EUNA, 2010), con el que ganó el Certamen UNA-Palabra.

ALBINO CHACÓN (1952) es doctor en literatura comparada, académico e investigador de literatura centroamericana. Es miembro de número de la Academia Costarricense de la Lengua. Coordinó el Diccionario de literatura centroamericana (EUNA / ECR, 2007) y coeditó Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana (EUNA, 2010).

ROSAURA CHAVARRÍA (1986) es filóloga, licenciada en docencia y magíster en Literatura Latinoamericana. Se dedica a la enseñanza en secundaria y en la universidad. Su canal de YouTube, Roscacha Te Lo Explica, se dedica a temas literarios como apoyo para estudiantes.

G.A. CHAVES (1979) es politólogo y crítico literario. Ha editado la poesía selecta de Carlos de la Ossa y la poesía escogida de Julio Acuña. Es autor del ensayo-antología Para un país con cédula: 18 años de poesía Perro Azul (Perro Azul, 2019). Es miembro cofundador de Los Tres Editores.

FERNANDO CHAVES ESPINACH (1990) es periodista y productor audiovisual. Fue editor del suplemento Viva y articulista del suplemento Áncora (ambos de La Nación). Como becario Chevening estudió curaduría cinematográfica en Birkbeck, University of London.

SELENE FALLAS (1978) estudió literatura y es magíster en Literatura Latinoamericana, con una amplia carrera como académica. Ha publicado El teatro en 'Paradiso' (EUCR, 2015) y el poemario Hijas de Safo (Astillero, 2015).

ALEJANDRO MARÍN (1989) es autor de El sol púrpura, obra ganadora del Certamen UNA-Palabra 2017 y por el cual le fue concedido el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de poesía 2018.

MAURICIO MOLINA DELGADO (1967) ha publicado varios poemarios, entre los que destacan Abominable libro de la nieve (CONACULTA, 1999, II Premio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz, México, 1998), Abrir las puertas del mar (ECR, 2004, Premio Editorial Costa Rica 2003) y Treinta y seis daguerrotipos de Diotima desnuda (Siltolá, 2016, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría).

JUAN PABLO MORALES TRIGUEROS (1984) es bachiller en Literatura y Lingüística y magíster en Literatura Latinoamericana. Desde 2015 ejerce como profesor de Comunicación y Lenguaje en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

ROBIN MYERS (AÑO) es una autora estadounidense radicada en la Ciudad de México. Se dedica a la traducción de literatura latinoamericana al inglés. Sus propios poemarios han sido traducidos al español y publicados en México, Argentina y España. Escribe una columna mensual sobre traducción de poesía en Palette Poetry.

URIEL QUESADA (1962) ha publicado numerosos libros, entre los que destacan los volúmenes de cuentos El atardecer de los niños (ECR, 1988, Premio

Editorial Costa Rica y Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 1990), Lejos, tan lejos (Uruk, 2005, Premio Áncora) y La invención y el olvido (Uruk, 2018, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2018) y la novela El gato de sí mismo (Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2005).

CARLOS REGUEYRA (1989) es autor de la novela Seis tiros, ganadora del Premio Joven Creación 2016 de la Editorial Costa Rica. Entre el 2015 y el 2019 produjo el programa sobre literatura costarricense El Placer del Texto.

ÁLVARO ROJAS SALAZAR (1975) es autor de la novela Greytown (Uruk, 2017), de la crónica de viaje Telire (ECR, 2020), de los ensayos Con el lápiz en la mano (EUNED, 2017) y La Boca, el Monte y las novelas. Una mirada literaria a la ciudad de San José (Euned, 2018) y del libro de cuentos Ambos mares (Uruk, 2020).

ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA (1968) es filólogo, magíster en Literatura Latinoamericana y doctor especializado en literatura, con una amplia carrera como académico e investigador de la Universidad de Costa Rica. Cuenta con múltiples publicaciones en los campos de la literatura costarricense y colonial centroamericana, la historiografía literaria y el barroco.

GUSTAVO SOLÓRZANO-ALFARO (1975) es autor del ensayo sobre Octavio Paz La herida oculta (EUNED, 2009), de la compilación de poetas costarricenses Retratos de una generación imposible (EUNED, 2010), del poemario Nadie que esté feliz escribe (Nadar Ediciones, 2017) y de La oscuridad intacta (edición y traducción de poemas escogidos de Dana Gioia, Pre-Textos, 2020).

JOCHEN VIVALLO (1991) es candidato al doctorado en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid y miembro cofundador de Los Tres Editores.

MAGDA ZAVALA es autora, gestora cultural, académica e investigadora especializada en literatura, con múltiples aportes en el campo de la historiografía literaria de Centroamérica, como el libro Literaturas indígenas centroamericanas (EUNA, 2002, en coautoría con Seidy Araya), ganador del certamen UNA-Palabra, y Con mano de mujer. Antología de poetas centroamericanas contemporáneas: 1970-2008 (Interartes, 2011).

MÓNICA ZÚÑIGA RIVERA (1976) es licenciada en literatura y lingüística, máster en teología y doctora en estudios ibéricos, con una amplia carrera como académica e investigadora en el Instituto Tecnológico de Costa Rica.

20 SOBRE 21. LITERATURAS COSTARRICENSES DEL NUEVO SIGLO: ENSAYOS

Correo electrónico: produccion@editorialcostarica.com

www.editorialcostarica.com

Edición aprobada en la sesión N.° 2799 del Consejo Directivo de la Editorial Costa Rica.

Dirección editorial y producción: Laura Solano Rivera

Portada: Felipe Fernández

Diseño de libro electrónico: Daniela Hernández Castillo

ISBN 978-9930-580-90-5